



UNE PRATIQUE PERFORMATIVE AUTORÉFÉRENTIELLE
AXÉE PAR UNE MISE EN JEU INTIME DE MON CORPS
AVEC UN OBJET SIGNIFIANT

PAR ISABELLE GIRARD

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ART
EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE MAÎTRE ÈS ARTS M.A.

QUÉBEC, CANADA

RÉSUMÉ

Je cherche à poétiser, révéler, extraire divers fragments de ma vie personnelle constitués d'expériences autoréférentielles à la fois perceptives, affectives et relationnelles, à travers une mise en jeu intime et extime de mon corps en relation avec un objet signifiant. Ma pratique artistique se situe dans l'art performance et s'articule autour d'actions poétiques, parfois caricaturales, voire absurdes qui peuvent dialoguer avec d'autres disciplines dont le théâtre, la danse et le yoga. Ma recherche artistique consiste à réaliser des performances vidéo ainsi que des performances en direct, en solo ou en collaboration avec des artistes et (ou) des non artistes avec lesquels je suis intimement liée dans mon quotidien. C'est à partir de cette démarche en création que j'élabore la problématique suivante : comment et à quelles conditions la poétisation d'une expérience autoréférentielle peut-elle influencer une pratique performative à travers une mise en jeu intime de mon corps interlié à l'objet signifiant? Mon objectif de recherche est de me positionner en tant que femme, mère monoparentale et artiste devant l'isolement, les conditions de vie contraignantes et exigeantes de la superfemme d'aujourd'hui. Ainsi, j'utilise ma pratique performative « comme moyen d'émancipation et d'affirmation de mon identité » (Babin, 2017, p. 7). Afin de répondre à ma problématique, je me réfère à des auteurs tels que Josette Féral, Peggy Phelan, Ariane Thézé ou encore Serge Tisseron pour couvrir l'aspect théorique de ma recherche-crédation. Je m'appuie également sur le travail d'artistes en art performance tels que Martha Rosler, Dana Michel, Sylvie Tourangeau, Marina Abramović et Ulay. En m'inspirant des pratiques d'analyses créatives (les PAC) et la soma-esthétique, j'ai choisi d'introduire un style rédactionnel qui se révèle en alternance entre des analyses descriptives et analytiques suivies de récits de création poétique. Enfin, ce mémoire rend compte de mon processus de création pour mon projet final *Lancements intimes* qui propose trois œuvres installatives, sonores et vidéo ainsi qu'une performance en direct, soit en opposition ou en continuité avec mes expériences antérieures, mais toujours en lien avec l'objet signifiant.

Mots-clés :

ART PERFORMANCE – AUTORÉFÉRENCE – CORPS – RELATION – OBJETS – INTIMITÉ – EXTIMITÉ – QUOTIDIEN – COLLABORATION

Je dédie ce mémoire à
toutes les femmes qui
ne peuvent naître à
elles-mêmes...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES	vii
REMERCIEMENTS	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : PERFORMANCE DU CORPS AVEC L'OBJET POÉTISÉ.....	4
1.1 PREMIÈRES EXPÉRIENCES SIGNIFICATIVES : CORPS, PRÉSENCE DE L'OBJET ET GESTES D'EXISTENCE	4
1.1.1 PARTAGER UNE PRATIQUE ARTISTIQUE DANS LA COMMUNAUTÉ	4
1.2 S'EXPOSER DANS LE MONDE EN PERFORMANCE SOLO	5
1.2.1 VIVRE LA PERFORMANCE EN DUO	6
1.3 ENJEUX THÉORIQUES DE LA PERFORMANCE AUTORÉFÉRENTIELLE.....	8
1.3.1 CONTEXTUALISER LA PERFORMANCE	8
1.3.2 QUAND L'ART, LES FEMMES ET LA VIE S'INTERRELIENT	10
1.4 ENJEUX THÉORIQUES DU CORPS, DE L'OBJET ET DE L'INTIME	17
1.4.1 LA PERFORMANCE : UN MOUVEMENT INTIME EN SOI ET HORS DE SOI.....	17
1.4.2 MISE EN JEU INTIME ET POÉTIQUE DU CORPS AVEC L'OBJET	18
1.5 MÉTHODOLOGIE : LA PERFORMANCE COMME EXPÉRIENCE D'UNE ÉCRITURE VIVANTE ET ÉPHÉMÈRE	20
1.5.1 PERFORMER EN COLLABORATION ET (OU) EN CO-CRÉATION	20
1.5.2 UN DIALOGUE AVEC LA PHÉNOMÉNOLOGIE : APPROCHE GÉNÉRALE DU CORPS EN EXPÉRIENCE	20
1.5.3 LA SOMA-ESTHÉTIQUE COMME APPROCHE RÉFLEXIVE DU CORPS ...	21
1.5.4 LES PRATIQUES ANALYTIQUES CRÉATIVES (PAC) : POUR VALORISER LE PARADIGME DE LA RECHERCHE-CRÉATION (UN RÉCIT DE SOI À CORPS OUVERT)	23
1.6 MA PROBLÉMATIQUE	24

CHAPITRE 2 : PROPOS DE CORPS ET D'OBJETS.....	25
2.1 MARTHA ROSLER : PERFORMER LA DOMESTICITÉ FÉMININE DEVANT UNE CAMÉRA	25
2.1.1 SEMIOTIQ AND THE KITCHEN (1975).....	25
2.2 DANA MICHEL : UNE RELATION POÉTIQUE AVEC L'OBJET	27
2.2.1 DANA MICHEL, MERCURIAL GEORGE (2016)	27
2.2.2 FILIATIONS AVEC L'ARTISTE DANA MICHEL	28
2.2.3 SYLVIE TOURANGEAU : COLLABORATION ET « CONSCIENCE PERFORMATIVE »	29
2.2.4 MARINA ABRAMOVIĆ ET ULAY : MISE EN JEU HOMME-FEMME	31
CHAPITRE 3 : UNE PRATIQUE VIVANTE DE L'INTIMITÉ COMME LEVIER DE CRÉATION	34
3.1 MON CORPS ENGAGÉ EN PERFORMANCE AUTORÉFÉRENTIELLE.....	34
3.2 S'ÉPROUVER. SE DÉPLOYER. SE PERCEVOIR : POUR UNE MÉTHODOLOGIE CRÉATIVE	35
3.2.1 LA CAPTATION VIDÉO.....	35
3.2.2 DE LA CAMÉRA COMME COLLABORATION AVEC L'AUTRE ET L'OBJET	36
3.2.3 LE RÉCIT D'EXPÉRIENCES	38
3.3 S'OUVRIR EN ART VIVANT À TRAVERS L'AUTRE ET L'OBJET	39
3.3.1 EXPLORER LA PRÉSENCE AUTHENTIQUE DANS LE GESTE PERFORMATIF AVEC SYLVIE TOURANGEAU, 2017	39
3.3.2 FAIRE CORPS AVEC L'OBJET-ÉVOCATEUR, EN CO-CRÉATION AVEC IBELLE BRASSARD, DUO (IBZA)	40
3.3.3 UNE RELATION POÉTIQUE AVEC L'OBJET DANS UNE COLLABORATION AVEC UN HOMME, UN AMI, UN AMANT	45
3.3.4 S'APPROPRIER L'OBJET/MATIÈRE AVEC L'AUTRE, DUO IBZA	49
3.4 PROJET FINAL : LANCEMENTS INTIMES.....	52
CONCLUSION.....	64
BIBLIOGRAPHIE	67
ANNEXE 1	70

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 - ACCOMPAGNEMENT PAR LA CRÉATION À L'ÉCOLE NATIONALE D'APPRENTISSAGE PAR LES MARIONNETTES (ÉNAM) AVEC DES FEMMES DANS L'ORGANISME FEMMES-ACTION : SÉPARATION/DIVORCE	5
FIGURE 2 – PERFORMANCE, <i>ENTRE LES BRIQUES ET LA ROSE</i> , 2016.....	6
FIGURE 3 – VIDÉO-PERFORMANCE, <i>ATTACHEMENT</i> , 2017	7
FIGURE 4 – MARTHA ROSLER, <i>SEMIOTIQ AND THE KITCHEN</i> , 1975	26
FIGURE 5 – DANA MICHEL, <i>MERCURIAL GEORGE</i> , 2016	28
FIGURE 6 - SYLVIE TOURANGEAU, ANJUNA LANGEVIN, <i>PASSATION</i> , 2012....	30
FIGURE 7 - M. ABRAMOVIĆ ET ULAY, <i>AAA-AAA</i> , 1978	32
FIGURE 8 - VIDÉO-PERFORMANCE, <i>FRAGMENTS DE VIE TRANSITOIRES</i> , 2016	35
FIGURE 9 – PERFORMANCE, <i>ÊTRE FEMMES</i> , LABORATOIRE NO.1, 2017	42
FIGURE 10 – PERFORMANCE, <i>NOUS</i> , LABORATOIRE NO.2, 2017	46
FIGURE 11 – PERFORMANCE, <i>SE REBOÎTIR</i> , LABORATOIRE NO.3, 2018	50
FIGURE 12 - AFFICHE DE L'EXPOSITION, <i>LANCEMENTS INTIMES</i> , 2019.....	54
FIGURE 13 – VUE DE L'EXPOSITION, <i>LANCEMENTS INTIMES</i> , 2019.....	55
FIGURE 14 – VUE DE L'EXPOSITION, <i>LANCEMENTS INTIMES</i> , 2019.....	55
FIGURE 15 – INSTALLATION VIDÉO-PERFORMANCE, <i>DEVOIR FAIRE ICI QUELQUE CHOSE AILLEURS</i> , 2019	56
FIGURE 16 – VIDÉOS-PERFORMANCES, <i>FEMME PLURIELLE</i> , 2019.....	56
FIGURE 17 – INSTALLATION-SONORE, <i>ENTRECROISEMENTS SONORES DU QUOTIDIEN</i> , 2019	57
FIGURE 18 – DÉTAIL, <i>ENTRECROISEMENTS SONORES DU QUOTIDIEN</i> , 2019	57
FIGURE 19 – CARTOGRAPHIE PHOTOGRAPHIQUE ET TEXTUELLE, 2019.....	58
FIGURE 20 – VUE DE L'EXPOSITION, <i>LANCEMENTS INTIMES</i> , 2019.....	59
FIGURE 21 – PERFORMANCE, <i>PARCOURS</i> , 2019	60
FIGURE 22 – PERFORMANCE, <i>PARCOURS</i> , 2019	62

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, M. Jean-Paul Quéinnec, ma codirectrice, Mme Chantale Boulianne, et les membres du jury de m'avoir apporté soutien et accompagnement.

Je remercie également Guy Nadeau pour sa précieuse aide et sa généreuse contribution à l'ensemble de cette recherche-crédation. Un immense merci à ma collègue Ibelle Brassard et mes amies Gabrielle Dallaire et Marie-Claude Morin pour leur collaboration et leurs encouragements, ainsi qu'à Réjean Gilbert et Christine Gauthier qui ont allumé les phares lorsque je marchais dans le brouillard.

Je tiens à souligner la contribution de la galerie de l'OEuvre de l'Autre, plus précisément de Mme Nathalie Villeneuve, directrice de la galerie, qui a su m'accorder sa confiance pour mon projet. Je remercie Karl Gaven-Venet, Gabriel Brochu-LeCouffe, Alexandre Nadeau, Denis Bouchard et Stéphan Bernier pour leurs judicieux conseils et leur soutien technique, de même que Pauline Duchesne et Véronique Ménard pour les corrections apportées à ce mémoire.

Enfin, je tiens à remercier mes deux enfants, Édouard et Sarah-Jade Lamonde, ainsi que ma mère Hélène Tremblay, pour m'avoir mise au monde au sens large.

INTRODUCTION

J'ai vu des corps pleurer en silence, crier sans voix, hurler sans son, mourir pour renaître. Au-delà de l'ouïe, j'ai entendu leur langage et, au-delà des yeux, j'ai lu leur histoire. (M. L. Labonté, 2000)

Être femme, mère et artiste

Dès l'âge de 10 ans, j'ai eu besoin de transcender, d'exprimer, d'extérioriser ma solitude, mes angoisses et mes joies d'enfant par le mouvement corporel. J'offrais mes chorégraphies improvisées devant un public composé de peluches et de coussins placés sur un canapé. Mes premiers gestes artistiques significatifs sont reliés à un voyage que j'ai réalisé lorsque j'avais vingt ans sur l'île de Vancouver, plus précisément à Nanaïmo, où j'ai cohabité, coexisté pendant quelques mois dans une maison avec trois artistes pluridisciplinaires. J'ai pu pratiquer la musique, la poésie, le dessin et l'art vivant dans un contexte intime et expérientiel diversifié axé sur la co-crédation, l'interdisciplinarité et la bienveillance. C'est grâce à cette rencontre, fabuleuse et effervescente, que l'artiste en moi s'est révélée à travers eux et devant le public sur le port de mer. Le cœur de ces personnes passionnées et allumées a fait battre le mien qui, à cette époque, était en latence quelque part. Une porte s'ouvrait en moi afin de relier l'art à ma vie. Des moyens d'expressions ont été mis sur ma route pour prendre la parole autrement qu'avec les mots. Une porte dans laquelle je voulais entrer de tout mon corps.

Avant d'entreprendre cette maîtrise, j'ai obtenu un diplôme au baccalauréat en arts visuels à l'Université du Québec en Outaouais et, ensuite, j'ai voyagé et travaillé en médiation artistique¹ avec des personnes

¹ Ce terme est défini dans un lexique servant de document de référence sur la médiation culturelle et ses mots-clés. « La médiation artistique, qui a une double vocation esthétique et sociale, s'appuie sur une proposition, faire vivre et valoriser une expérience artistique en proposant de mettre en dialogue les œuvres, la démarche créatrice (voire le ou les artistes) et les individus ». <https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/ressources/guides-et-lexiques/lexiques/la-meditation-culturelle-et-ses-mots-cles/>

marginalisées, plus précisément avec les femmes en situation de précarité et des adultes avec des problèmes de santé mentale. C'est à ce moment que j'ai dû orienter et adapter ma pratique à partir d'un contexte humain, social et environnemental. De plus, le fait de travailler dans cette posture a contribué à améliorer mes conditions de vie socio-économiques en tant que femme, artiste et mère monoparentale. Toutefois, suite à ces expériences, j'avais le sentiment de vivre un déséquilibre profond; je me sentais progressivement mourir comme artiste, car il y avait une part importante de moi qui ne pouvait s'actualiser. J'ai alors décidé de retourner aux études dans le but de me questionner et, ainsi, me réapproprier ma pratique en création et mieux cerner ma spécificité en tant qu'artiste. Selon moi, une démarche assumée et bien implantée en création est inhérente et primordiale en vue d'entrer dans une pratique performative et de la transmettre à quiconque, probablement comme toute artiste. Je réalise aujourd'hui que j'ai besoin de faire de l'art pour me sentir libre et exister afin de transcender, transformer, voire poétiser mon réel intérieur relié à celui qui m'entoure.

Lors d'un cours en histoire de l'art offert par Jacques Perron en 2016, j'ai été fortement interpellée lorsqu'il a parlé de diverses pratiques artistiques des années 1960-1970 réalisées par des femmes à la fois mères et artistes dans le but de réunir la vie et l'art. Celles-ci deviennent l'objet et le sujet de leurs démarches, s'engagent dans une pratique réflexive et artistique en reliant leurs conditions de vie et leurs réalités qui interrogent autant l'espace individuel que celui partagé collectivement. Elles remettent en question leurs rôles assignés, leur vie personnelle et aussi leur statut au sein de la communauté artistique. Les femmes s'affichent, s'exposent, s'affranchissent, s'assument comme mères et artistes et participent à un mouvement émancipateur. Ce positionnement m'a rejointe dans mon besoin d'actualiser, par divers moyens, ma pratique artistique afin qu'elle puisse devenir un levier de création, un espace de rapprochement de soi en vue d'avancer mes recherches, autant sur le plan réflexif qu'expérientiel. Ce qui m'a amenée vers une première question :

la pratique de l'art performance peut-elle devenir un outil d'affirmation et d'émancipation? Ce qui a laissé place à une seconde question : comment l'intimité peut-elle servir de levier de création?

Ce mémoire d'accompagnement est divisé en trois chapitres. Le premier chapitre débute par la présentation d'expériences antérieures réalisées à la maîtrise et dans un contexte de travail avec la communauté. Cette première partie se prolonge avec des notions théoriques à travers lesquelles je m'interroge sur l'art performance, l'autoréférence et le concept d'intimité relié au besoin d'extimité. Je poursuis avec un survol sur le mouvement féministe dans l'art et, enfin, je pose un regard sur la relation poétique entre la performance et l'objet signifiant. La mise en place de ces éléments participe à définir et élaborer la problématique que je précise à la fin du chapitre I. Le deuxième chapitre vise à me positionner en m'associant avec des artistes sur le plan esthétique. Je dialogue avec ceux-ci autour de la relation à l'objet évocateur du quotidien, au corps féminin, narratif et expressif ainsi qu'à la collaboration intime et performative. Dans le troisième chapitre, je présente des laboratoires accompagnés d'analyses. Je tiens à vous aviser que dans cette partie, j'ai choisi d'introduire un style rédactionnel qui se révèle en alternance entre des analyses descriptives et analytiques suivies de récits de création inspirés des pratiques analytiques créatives (PAC) décrites à la fin du chapitre I. Cette approche permet de transmettre, de façon circulaire, le va-et-vient qui s'effectue entre mes observations et mes impressions personnelles et sensibles, pendant et après le déroulement de mes expériences. Pour finir, les principaux résultats de cette recherche-crédation sont mis en évidence à travers la description et une première analyse de mon projet final *Lancements intimes*.

CHAPITRE 1

PERFORMANCE DU CORPS AVEC L'OBJET POÉTISÉ

La performance fait advenir quelque chose. Durant une action performative, quelque chose arrive, se passe. Et non seulement la performance change-t-elle le cours des choses, mais elle incarne et montre le changement en tant que processus. (J. Lamy 2013, traduction de R. Schechner (1988))

1.1 PREMIÈRES EXPÉRIENCES SIGNIFICATIVES : CORPS, PRÉSENCE DE L'OBJET ET GESTES D'EXISTENCE

Afin d'introduire mon chapitre I, je vous présente ici des expériences réalisées dans un contexte de médiation artistique ainsi que deux performances qui ont été présentées en solo et en duo. Ces pratiques se caractérisent par des moments à la fois révélateurs et signifiants où j'ai également rencontré des limites, comme artiste, qui m'ont permis de me définir, orienter et consolider les bases de ma recherche-crédation.

1.1.1 PARTAGER UNE PRATIQUE ARTISTIQUE DANS LA COMMUNAUTÉ

J'ai offert des ateliers d'expression en arts plastiques en accompagnant des personnes avec des problèmes en santé mentale ainsi qu'avec des femmes en difficultés, de 2011 à 2014. Dans ce cadre, je tentais d'impliquer le corps des participant(e)s, en travaillant sur différents supports et outils. J'ai invité les personnes à sortir de leurs zones confortables par une approche de l'art qui repose sur des principes sensibles et respectueux. Mon but était de stimuler, de valoriser leur créativité et de les guider afin qu'elles puissent découvrir leurs talents dans un contexte de travail sur le plan humain, artistique, individuel et collectif.

Toutefois, j'ai eu l'impression de me perdre comme artiste, de vivre une sorte de déséquilibre en vivant une insatisfaction récurrente. Cela m'a poussée à m'interroger sur mon rôle d'artiste dans un contexte de travail avec et (ou) pour l'autre et ainsi réfléchir sur le sens profond de ma démarche. Je me sentais animée par un grand désir de m'actualiser, de m'approprier intimement ma pratique artistique afin qu'elle puisse être plus vivante et significative. Enfin, ces réflexions m'ont conduite vers un retour aux études et j'ai débuté une Maîtrise en art en 2014.



Figure 1 - Accompagnement par la création à l'École Nationale d'Apprentissage par les Marionnettes (ÉNAM) avec des femmes dans l'organisme Femmes-Action : séparation/divorce ©photo Isabelle Girard

1.2 S'EXPOSER DANS LE MONDE EN PERFORMANCE SOLO

Une performance intitulée *Entre les briques et la rose*, en 2016, a été créée et présentée au cimetière Saint-François-Xavier, situé à côté de l'UQAC, devant un public dans le cadre du cours *Atelier : production et démarche critique* offert par Marcel Marois. J'ai ressenti un déclic lorsqu'il fut demandé, dans ce cours, de sortir de nos zones confortables et d'aller vers un chemin plutôt inconnu. C'est à ce moment que j'ai décidé de tourner mon regard sur ma vie personnelle et de rendre poétique et visible ma posture de femme, de mère et d'artiste. La performance était divisée en trois tableaux révélant le caractère expressif d'un corps contraint par le poids des briques qui se retrouvaient notamment traînées au sol, transportées dans les bras, puis déposées sur mon corps. Les tableaux évoquaient divers fragments intimes de ma vie autour de la maternité, de la superfemme qui court dans le cirque du

quotidien. J'ai invité mon amie, Marie-Claude Morin, à collaborer pour la performance. C'est à travers la livraison de cette performance que j'ai pris conscience de mon partenariat poétique avec l'objet signifiant relié étroitement à mon corps. De plus, cette proposition m'a permis de m'actualiser, de me propulser comme artiste, en exposant certains aspects de ma vie personnelle devant un public.



Figure 2 – Performance, *Entre les briques et la rose*, 2016

©photo Sylvie Lavoie

1.2.1 VIVRE LA PERFORMANCE EN DUO

Attachement fut une première vidéo-performance produite à partir d'échanges intimes, intersubjectifs et (inter)référentiels, en duo avec une amie et collaboratrice, Marie-Claude Morin. Jenipher W. Charles, une collègue de la maîtrise, a réalisé la captation vidéo au Studio de création en arts numériques (SCAN) de l'UQAC. Elle a été présentée dans le cadre du cours offert par Chantale Boulianne, en 2017. Nous avons travaillé sur les différents liens d'attachements relationnels, affectifs du quotidien où il peut s'avérer difficile de se détacher malgré les déchirements, les résistances, les pulsions situées entre l'incertitude et la certitude d'un être qui veut aimer.

C'est ainsi que je suis entrée dans une zone de mon corps-mémoire, ponctué d'instantanés inconfortables et insoutenables où je maintiens mon cœur, entre mes mains dans un instant de solitude fragmentée par un amour isolé, en passant par une folie amoureuse à la fois passagère, irrégulière et bipolaire. (Extrait de récit de création, 2017)

Il s'agit d'une première performance engagée dans une collaboration intime avec une femme où nous avons partagé un terrain de création en mettant à l'épreuve nos corps liés, acharnés et contraints avec l'aide de fils, de cordes et des rubans. Ces actions étaient réalisées en vue d'expérimenter et de ressentir le contact de proximité avec l'autre et, ainsi, mettre en évidence comment l'objet peut influencer ou amplifier nos sensations internes et externes en contexte de performance.



Figure 3 – Vidéo-performance, *Attachement*, 2017

©vidéo Jenipher W. Charles

Ces expériences me conduisent vers des pistes de réflexion et à définir des notions sur le plan théorique autour de l'art performance, de l'autoréférence, en passant de l'intimité à l'extimité. Ainsi, je poursuis mon étude par un survol sur le mouvement féministe dans l'art pour, enfin, poser un regard sur la relation poétique avec un l'objet signifiant. Ces notions permettent de mieux ancrer, préciser et affiner les bases de ma recherche-crédation sur le plan réflexif.

1.3 ENJEUX THÉORIQUES DE LA PERFORMANCE AUTORÉFÉRENTIELLE

1.3.1 CONTEXTUALISER LA PERFORMANCE

La performance se veut un accomplissement physique, aussi le performeur travaille-t-il avec son corps comme le peintre avec sa toile. Il explore, le manipule, le peint, le couvre, le découvre, le fige, le déplace, le coupe, l'isole, lui parle comme un objet qui est étranger. (Féral, 2011, p. 183)

L'art performance est apparu dans les années 1960-1970 comme un moyen de revendications, contre les conventions établies dans le milieu de l'art. Il interroge le rôle productif de l'objet d'art, autour de sa mise en marché, comme un objet de consommation. La performance a envisagé de nouvelles manières de diffuser l'art en visant davantage à changer, renverser, bouleverser, transformer la posture de l'artiste, avec l'œuvre d'art, dans une relation en direct avec le public. Roselee Goldberg définit la performance comme un art où l'artiste « fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma [...] les déployant dans toutes les combinaisons imaginables » (Goldberg, 2012, p. 9). Comme la citation de Josette Féral énoncée au début de cette partie le démontre, le corps se révèle l'outil central de l'artiste performeur qui l'emploie comme un matériau de base. En art performance, les artistes décident et exécutent leurs actions, de manière spontanée, en étirant parfois le temps, ce qui peut susciter des malaises en présence d'un public qui les assiste en direct. Victoria Stanton mentionne que c'est « ce qui rend ce moment inestimable et excitant c'est non seulement tout l'espace de possibilités qui s'ouvre pour l'artiste, mais le fait que nous pénétrons dans le lieu privilégié où tout le domaine du faire est exposé » (Stanton, 2017, p. 69). Le corps (ou les corps), l'espace, le temps, les actions et les objets ainsi que la relation de proximité avec un public, sont des éléments qui se touchent les uns aux autres dans un contexte performatif.

Lorsque le performeur accomplit ses actions, il met en valeur sa présence corporelle, sa respiration, ses tâtonnements et ses errances. Cette pratique en art vivant a comme particularités de dévoiler et d'être engagée dans un processus de création en direct.

Féral, inspirée notamment de Richard Schechner, d'Antonin Artaud et des expériences de John Cage et d'Allan Kaprow, soulève trois caractéristiques principales de la performance qui sont le corps, l'espace ainsi que la mise en relation qu'elle génère avec le public. Elle démontre qu'il « s'agit d'une part, de la manipulation à laquelle la performance soumet le corps du performer, élément fondateur et indispensable de tout acte performatif, d'autre part, de la manipulation de l'espace que le performer vide pour le découper [...] et enfin de la relation qu'institue la performance entre l'artiste et les spectateurs et l'œuvre d'art, l'œuvre d'art et l'artiste » (Féral, 2011, p. 183). C'est ainsi que l'art performance a tissé de nouveaux liens en faisant tomber les frontières établies. Ce qui enclenche des rencontres inusitées à travers une pratique vivante qui est « loin de la psychologie des personnages et de la cohérence narrative que l'on trouve dans le théâtre moderne, où la performance avait l'intimité de l'art vivant, à l'écart du naturalisme et du réalisme conventionnel, et exprimait des formes nouvelles de subjectivité théâtrale et de rencontre émotionnelle » (Reckitt, Phelan, 2005, p. 29).

Avant Schechner, l'artiste Allan Kaprow, s'intéresse déjà à la réalisation de performances non théâtrales, aux happenings réalisés entre les années 1950 et 1990 vécus avec des participants où les gestes sont répétés, à partir de directives claires et concises. Kaprow distingue la performance non théâtrale de celle avec une prédominance théâtrale. Il aborde la notion de performance non théâtrale avec des participants et les différents lieux de diffusion, et ce, sans suivre de cadre artistique établi par l'élite intellectuelle, universitaire et artistique. Il défend des performances qui vont à l'encontre du système établi préconisant les performances théâtrales qui, selon lui, sont

structurées, voire sophistiquées. Celles-ci sont livrées en galerie, dans une durée et un cadre déterminés. Elles s'adressent à un public et sont présentées et cadrées, au même titre qu'une peinture ou qu'une sculpture exposée dans une galerie. D'après lui, « la performance non théâtrale ne commence pas par une enveloppe contenant un acte (l'imaginaire) et un public (ceux affectés par l'imaginaire) » (A. Kaprow, 1996, p. 208). Cette condition appelle à des happenings et des performances non théâtrales dans « une attitude qui relève de l'implication » de soi; dans le plus petit geste qui soit, et ce, sans dramatisation, sans espace scénique et sans répétitions (Kaprow, 1996, p. 209). Kaprow désire alors s'insérer, confondre l'art dans la vie et faire de la vie de l'art, dans une démarche qui s'inscrit dans l'idée de performer dans son quotidien. Contrairement à Kaprow, j'observe que j'ai besoin d'une prise de distance de celui-ci afin de le poétiser, le transcender, l'incarner dans ma chair, le déplier à corps ouvert, hors des murs de ce qui le compose pour l'instant, devant une caméra ou un public. Dans un article, Féral décrit des performances qui ont été présentées lors d'un festival d'art action à Montréal en 1999, où des femmes artistes performeuses mettent en scène une performance porteuse d'un récit ouvert. Le public est invité à prolonger l'expérience d'après son histoire, ses perceptions et son vécu personnel. Elle souligne que « c'est bien ce discours ouvert, qui laisse la place à des perceptions et à des interprétations diverses, qui demeure la caractéristique essentielle de la performance encore aujourd'hui et sa plus grande force » (J. Féral, 2000, p. 158).

Suite à ce regard général et descriptif autour de l'art performance, je propose une approche succincte du mouvement féministe dans l'art pour ancrer la question de l'autoréférence comme un espace de rapprochement de soi où la vie quotidienne, l'art et les femmes s'interrelient.

1.3.2 QUAND L'ART, LES FEMMES ET LA VIE S'INTERRELIENT

Approche du mouvement féministe dans l'art

Le courant féministe dans le milieu de l'art qui commence à s'implanter progressivement en France et aux États-Unis dans les années 1960-1970, se déroule en plusieurs phases. Les femmes d'origines culturelles et géopolitiques diversifiées contribuent, tous azimuts, dans leurs démarches, à l'émergence du mouvement féministe autant sur le plan sociopolitique qu'au plan artistique. En effet, elles sont « féministes, militantes ou faisant cavaliers seuls, elles s'expriment enfin dans tous les domaines artistiques, de la peinture à la sculpture, et investissent de nouvelles pratiques telles que la performance, la photographie et la vidéo, encore peu utilisées¹ ». Deux discours retiennent mon attention autour de ce courant qui participe à l'émancipation des femmes afin que celles-ci « deviennent actrices de leur mise en image et non plus simples objets de représentation idéalisés par les hommes ». D'un côté, c'est une forme d'art plutôt « militant », engagé et féministe qui s'implante notamment pour dénoncer et poser un regard critique sur la condition de la femme victime d'abus sous toutes les formes, ainsi que son statut de femme-objet servant à convoiter, assouvir les plaisirs de l'homme. La femme artiste devient le sujet et l'objet de sa pratique artistique. Et, de l'autre côté, on retrouve des femmes artistes qui travaillent sur l'identité culturelle, artistique et sexuelle de la femme afin de se distinguer, se réapproprier leurs racines par une mise en valeur de leur univers « représenté par des symboles de l'héritage féminin ».

Dans l'ouvrage *Art et Féminisme*, préfacé par Helena Reckitt et rédigé par Peggy Phelan, le féminisme est défini selon Reckitt de la manière suivante : « le féminisme est la conviction que la différence des sexes a été et continue

¹ Les références citées dans ce paragraphe proviennent de l'article *20 ans d'engagement, Féminin, féministe? L'art des femmes en question... Quelle position adoptée par la jeune génération des artistes françaises?* par Julie Gauthier, Revue Esse, format numérique, no.51, printemps/été 2004. <http://esse.ca/fr/dossier-feminin-feministe-lart-des-femmes-en-question-quelle-position-adoptee-par-la-jeune>

d'être une catégorie fondamentale de notre système culturel. De plus, ce système est globalement favorable aux hommes, au détriment des femmes » (Reckitt, 2005, p. 18). Dans cet ouvrage, les auteures transmettent et expliquent différents passages que les femmes ont traversés, et ce, par une multitude de moyens d'expressions artistiques. Elles tentent de joindre la sphère publique avec la sphère privée et de renverser leur posture d'artiste. Ce qui rejoint ma recherche-crédation, c'est l'accent mis par les artistes sur leurs expériences personnelles, où l'art et la vie quotidienne sont insérés dans leur pratique artistique. Comme le souligne Phelan, « on voyait maintenant dans les expériences personnelles, même lorsqu'elles étaient source de honte, les symptômes de facteurs politiques plus larges. Ainsi revues et corrigées, ces expériences devenaient aussi une source d'inspiration pour la création artistique » (Phelan, 2005, p.30).

Puis, en 1972, il y a la création de la *Womanhouse* organisée par Miriam Schapiro et Judy Chicago à Los Angeles, où 24 femmes aménagent et occupent une maison pendant un mois. Le public a été invité dans cet espace de création in situ. Les artistes utilisent des objets personnels et évocateurs de leur quotidien afin d'investir l'espace avec des installations, des sculptures et des performances féministes. Cette prise de position collective ne se trouve pas en lien direct avec ma recherche; cependant, je m'intéresse à l'*empowerment* féminin qui a été suscité, selon moi, par une prise de conscience de leur pouvoir d'agir individuel mis au sein d'un collectif dans un contexte de création. L'occupation de ces artistes à la *Womanhouse* démontre un phénomène important qui relie le public et le privé, le personnel au collectif, en invitant le public à venir circuler sur le terrain de création des femmes. C'est ainsi que de nouvelles frontières ont pu se créer, se transformer et évoluer dans ce contexte sociopolitique et artistique.

Je tiens à préciser que l'aspect féministe de ma recherche-création n'est ni militant, ni orienté sur des questions identitaires axées sur la différence entre les sexes, l'iniquité, l'oppression ou l'exclusion des femmes dans le monde. En fait, j'ai le souci de mettre en valeur le corps féminin qui fait écho à ce que Reckitt et Phelan défendent : « on trouve au cœur du langage féminisme la volonté de saisir le sens de l'être dans un corps de femme, politiquement, esthétiquement, psychanalytiquement, historiquement » (Reckitt, Phelan, 2005, p.36). Je désire prendre position, par le biais de l'art vivant, sur une réalité à la fois personnelle et partagée, en tant que femme, mère monoparentale et artiste. Je souhaite ainsi m'insérer dans une pratique performative « comme moyen d'émancipation et d'affirmation de mon identit  ² » féminine qui est à la fois complexe, dense, exigeante et multiple.

Ma pratique est intrinsèquement liée à ma double-vie ponctuée, notamment, d'allers-retours entre une garde partagée, chevauchée entre des espaces silencieux et agités où je tente de cultiver le « non-faire ». Ces espaces contrastés m'inspirent à construire et réfléchir mes performances, ils sont inhérents et nécessaires à ma recherche-création. Thérèse St-Gelais cite Jack Halberstam dans un article³ qui souligne que les féministes sont animées par un mouvement de résistance, de refus, du « d  s  tre » face à la passivité et du « d  devenir » (St-Gelais, 2017, p. 38). Je partage mon sentiment d'appartenance féministe dans notre société, en posant des gestes individuels à partir d'un propos engagé et personnel. Je suis motivée à l'idée de m'exprimer devant l'isolement, les conditions de vie contraignantes et exigeantes de la superfemme d'aujourd'hui à travers une pratique performative. Par ailleurs, dans ma démarche, je me sens également interpellée voire inspirée à faire de l'art pour des femmes qui se vivent dans

² Babin, S. (2017). *Les multiples figures du féminisme*, Revue Esse Féminismes, Printemps-été 2017, no 90, p. 7

³ *Féminismes, Feminisms. Féminismes et incertitude. Un corps à soi et hors de soi*. Esse, no.90. Printemps-été, 2017, p. 38

l'ombre d'elles-mêmes, à celles qui pleurent en silence, aux femmes réprimées, isolées, bâillonnées, paralysées dans leurs corps et abîmées dans leur dignité. Enfin, je suis solidaire à propos de ces femmes d'ici ou d'ailleurs, qui ne sont libres de pouvoir vivre en résonance avec leur unicité.

J'ai l'impression de vivre une double-vie soit dans le trop-plein ou dans un espace trop vide entre la surcharge et la décharge de responsabilités familiales. C'est tout ou rien. Je suis en constante adaptation où je tente de respirer dans l'agitation. Ressentir à la fois, le désir de fuir, de me laisser tomber, d'être debout ou de rester là, à l'écoute des murmures entre les murs. Je dois constamment m'attacher, me détacher de toi, de vous et de moi. Avec mon corps fougueux et impatient, je cours, de toutes mes forces au bout d'une corde. Mes yeux sont épars, j'ai envie de me barbouiller le visage. Vite ! Dépêchez-vous ! Je n'ai pas juste cela à faire ! Je dois être une femme aux visages multiples. Une mère, avoir de bonnes manières, être fonctionnelle, efficace, productive, ambitieuse, distinguée, épanouie, créative, souriante et décontractée. (Extrait de mon journal personnel, 2018)

J'ajouterais ici que, la performance a contribué à offrir un espace de visibilité pour les femmes où « les artistes recréèrent divers épisodes de leur vie personnelle, manipulant ce matériau et le transformant en une série de performances par l'utilisation du cinéma, la vidéo, du son et du monologue » (Goldberg, 2012, p. 170). Cet aspect où les femmes se permettent de prendre leurs vies personnelles et subjectives comme cadre conceptuel et l'intégrer au sein de leur pratique m'a grandement influencée comme femme, aujourd'hui, au sein de ma recherche-crédation. La contribution de la vidéo a également participé à l'émancipation ainsi qu'au rayonnement artistique des femmes, en utilisant un médium accessible de création et de diffusion, et, « grâce à la caméra vidéo, les femmes ont pu participer à une recherche qui n'avait besoin ni d'un musée, ni même d'une galerie pour être validée » (Rush, 2007, p. 147).

Une « autoréférence » sur l'image de la femme plurielle

L'autoréférence est définie, selon le dictionnaire Larousse, comme étant la caractéristique d'un énoncé qui porte sur lui-même. S'autoréférencer fait allusion à plusieurs notions philosophiques notamment autour de l'identité, la conscience, l'être, la réalité et celle de l'existence. Sur le plan philosophique, la professeure et philosophe Isabelle Thomas-Fogiel⁴ distingue trois acceptions autour du concept de l'autoréférence : « celle d'autoréflexion du sujet sur lui-même, celle de sui-référentialité du langage (le signe renvoyant à la chose tout en se disant lui-même différent de celle-ci), et enfin la « réflexivité de l'énonciateur » qui renvoie à un acte⁵ ». L'autoréférence s'associe également à la notion d'autoréflexivité dans le rapport à soi et au monde, elle se détermine comme une « réflexion se prenant elle-même pour objet; propriété consistant à pouvoir réfléchir sur soi-même⁶ ». Sur le plan artistique, selon Grégory Chatonsky, il s'agirait d'une démarche qui consiste à « prendre quelque chose comme son objet même⁷ ». (S'auto)référencer dans une démarche autoréflexive, sur le quotidien et l'intime, pourrait se comprendre comme un espace à la fois pour se rapprocher de l'autre et se confronter : se rencontrer soi-même. C'est un concept qui fait référence à soi et qui, par surcroît, engage une rencontre avec l'autre. Comme Mathilde Roman l'indique, « l'image de soi se construit au sein de l'altérité, celle qui est en dehors qui la regarde, et celle qui est en dedans qui surgit dans l'auto-confrontation » (Roman, 2006, p. 21).

Pour ma part, le champ de l'autoréférentiel se situe dans le dévoilement de mon corps, des gestes et des actions que je tente d'habiter, de déplier, d'incarner et de m'approprier. Mon corps est un espace intime et sacré. Or, je

⁴ Isabelle Thomas-Fogiel est professeure en philosophie à l'université d'Ottawa.

⁵ Compte-rendu de l'Association Revue internationale de philosophie | « Revue internationale de philosophie » 2007/1 n° 239 | pages 105 à 107. <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2007-1-page-105.htm>

⁶ Définition de l'autoréflexivité. <http://www.cnrtl.fr>

⁷ Grégory Chatonsky est un artiste franco-canadien. <http://chatonsky.net/art-scolaire/>

constate qu'il est également résistance et mouvance. Il est à la fois privé et public, prisonnier d'une image socialisée et conditionnée. Thérèse St-Gelais parle « d'un corps offert, exposé au monde, depuis la naissance, où les autres ont laissé leurs empreintes » (St-Gelais, 2017, p. 35). Il est conditionné quotidiennement, il doit être à la fois fort, présentable, fonctionnel, impressionnant et efficace. Je m'intéresse aux diverses représentations axées sur la mise en valeur du corps féminin qui, malgré lui, est parole, témoin de son passé et de son présent. Le corps est poétisé, politisé, marqué par son histoire personnelle, et porteur de revendications. Il peut se manifester autant dans sa fragilité, sa vulnérabilité que dans sa force percutante, étonnante de son expressivité.

Mais qu'en est-il de l'image de ce corps autoréflexif? L'artiste et professeure-chercheure Ariane Thézé⁸ établit une distinction entre l'autoportrait qui, selon elle, s'appuie sur un constat autobiographique et sur l'autoreprésentation, qu'elle présente comme « une mise en scène d'une représentation de soi » (Thézé, 2005, p. 44). Elle parle de l'autoreprésentation comme une « investigation de soi-même symbolique et métaphorique » (Thézé, 2005, p. 45). Au cours de sa réflexion, elle indique que l'absence d'identité se caractérise par l'image de son corps représenté soit par une silhouette, des fragments d'images floues de son corps ou de son visage insérés dans un dispositif photographique et (ou) vidéographique. Elle révèle l'identité profonde, « l'essence de la personne », afin d'aller plus loin que la représentation de son image corporelle.

Le corps est « entre », il se construit dans l'interaction et le chevauchement d'innombrables registres : entre sensation et représentation, entre biologique et imaginaire, entre vécu et pensée, entre inconscient et conscience, entre acquis et nouveautés, entre visible et visualisable, entre immobilité et mouvement, entre vie et mort. (Thézé, 2005, p. 26)

⁸ Ariane Thézé est une artiste multimédia française et canadienne qui enseigne également à l'Université d'Ottawa au département des arts visuels.

Je constate que Thézé ne désire pas rendre visible ce qui la distingue et ce qui la constitue comme femme sur le plan physique, personnel et social; elle ne souhaite pas montrer le vêtement qu'elle porte qui, selon elle, est utilisé comme « une protection, en effet, il dissimule et attire, il est écran de l'intimité et ornement de séduction » (Thézé, 2005, p. 37). Je veux souligner ici que, contrairement à Thézé, mon intérêt est davantage situé sur l'importance de m'identifier par la mise en valeur de mon corps féminin dans l'espace. Je cherche à rendre manifeste le visible et l'invisible de ce qui m'anime comme femme dans une pratique performative autoréférentielle, par le biais du vêtement, du maquillage, des accessoires et des objets évocateurs.

1.4 ENJEUX THÉORIQUES DU CORPS, DE L'OBJET ET DE L'INTIME

1.4.1 LA PERFORMANCE : UN MOUVEMENT INTIME EN SOI ET HORS DE SOI

Le terme extimité provient de Jacques Lacan pour parler du stade du miroir chez l'enfant. Il a été repris, en 2001, par le psychiatre français Serge Tisseron, et s'avère indissociable de l'intimité et de l'estime de soi. Tisseron « propose d'appeler « extimité » le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Cette tendance est longtemps passée inaperçue, bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur » (Tisseron, 2001, p. 52). Il existe divers lieux, des espaces médiatiques ou artistiques pour s'exposer dans le domaine public. L'extimité est une « intimité extériorisée » (Babin, 2006, p. 2) où je peux cacher et afficher certains aspects de ma vie personnelle devant le regard de l'autre. Le dévoilement de cette intimité peut approfondir et enrichir une rencontre et, par la suite, être validé par le regard d'autrui. Tisseron explique que « l'extimité renouvelle, dynamise les contours de l'intimité, l'empêche de se figer » (Tisseron, 2006, p. 5). De même, c'est à travers une mise en jeu intime et extime de mon corps en rapport avec l'objet que je cherche à poétiser « ce qui

est enfoui et protégé au-dedans du soi demande à sortir, à s'étendre dans un dehors » (Molin, Vasseur, 2001, p. 94). Enfin, je rejoins Thézé à propos de l'influence du contact au monde sur la connaissance et le développement de son corps lorsqu'elle écrit : « l'image du corps dépasse les frontières de l'anatomie. Le corps ne se trouve pas seulement là où la peau et les vêtements lui assignent des limites. Le contact avec les autres, les objets qui l'entourent et le rapport à l'espace ont une influence sur le corps » (Thézé, 2005, p. 34).

1.4.2 MISE EN JEU INTIME ET POÉTIQUE DU CORPS AVEC L'OBJET

Dans l'ouvrage le 7^{ème} Sens, Anne Bérubé du collectif TouVa affirme qu'il peut « exister une relation complexe entre l'artiste performeur et sa matière » (Bérubé, 2017, p. 125). En art performance, les objets suscitent et génèrent plusieurs sens, ils sont chargés et « ils peuvent porter un enjeu de possession, d'attachement, de passation » (Bérubé, 2017, p. 125). Dans ce même ouvrage, on retrouve plusieurs types de relation avec l'objet en situation de performance, notamment « l'objet à soi, l'objet de connexion, l'objet matière, l'objet d'exploration, l'objet réaction, l'objet relationnel » (Bérubé, 2017, p. 126). J'ai besoin d'explorer une relation sensible, subjective, riche et poétique avec celui-ci, en éprouvant sa matérialité avec le corps. L'objet est un médiateur entre l'autre, l'espace et le public. Anne Bérubé parle de l'objet-présence, de *l'object being* et non de *l'object making*, en situation de performance. « L'objet-d'être » est là, chargé de présence afin de « créer de l'interrelation » entre l'artiste, l'espace et le public (Bérubé, 2017, p. 126). Une dynamique relationnelle avec l'objet, peut provoquer un manque, une sensation forte, un geste, une pulsion, un retrait, une fuite, un rapprochement de soi, où il y a une circulation entre le dedans et dehors. La diversité de ces interactions avec l'objet « peuvent permettre de construire des images, de révéler des relations, de mettre à jour des connexions symboliques ou concrètes » (Bérubé, 2017, p. 125).

De son côté, l'écrivain et poète français, Francis Ponge définit « l'objet affectionnel » pour désigner un objet qui l'affecte. Que ce soit des « objets d'affection ou d'affectation, que l'on aime ou que l'on reçoit, les objets de Ponge constituent des bornes où s'appuyer, « des points d'amarrage »⁹. Selon Ponge, chaque artiste a sa banque d'objets qui compose son environnement, son espace de création, son langage plastique et (ou) symbolique. C'est en s'emparant de « l'objet comme matière et lieu de création¹⁰ », et en faisant corps avec lui, que peut s'opérer une réelle transformation. Dans son blogue, Marion Daniel valorise cette opération créative en affirmant que « pour qu'une métamorphose ait lieu, selon Francis Ponge, il faut que l'artiste se confronte aux objets et éprouve leur poids et leur matière. Métamorphoser ou transformer un objet ou une matière, c'est le déplacer, le faire passer dans une réalité autre¹¹ ».

De même, Daniel rapproche cette vision poétique à celle psychanalytique, à travers Jacques Lacan qui affirme « que l'on parle implicitement de l'objet, chaque fois qu'entre en jeu la notion de réalité [...] L'objet est ce à quoi se confronte le sujet pour construire sa notion de la réalité¹² ». Il s'agirait alors d'interroger sa réalité, se rapporter au réel, pour s'auto-confronter, se laisser transformer par l'objet, se perdre avec celui-ci, en plongeant dans une expérience subjective, émotionnelle et plurivoque. Enfin, cette relation plurielle et transformationnelle avec l'objet représente une voie méthodologique qui répond au développement poétique de mon projet.

⁹ Francis Ponge, « L'objet, c'est la poétique », in *Nouveau recueil*, Paris, coll. « Blanche », Gallimard, 1967, p. 141. Sur le blogue de Marion Daniel Citation de Francis Ponge, tirée d'un blogue, *Poétique d'objets*, publié en 2013, par Marion Daniel, docteure en Littérature française, critique d'art et commissaire d'exposition.

http://marion-daniel.blogspot.com/2013/04/poetique-dobjets_10.html

¹⁰ Blogue, *Poétique d'objets*, publié en 2013, par Marion Daniel, docteure en Littérature française, critique d'art et commissaire d'exposition.

http://marion-daniel.blogspot.com/2013/04/poetique-dobjets_10.html

¹¹ Citation de Francis Ponge, tirée d'un blogue, *Poétique d'objets*, publié en 2013, par Marion Daniel, docteure en Littérature française, critique d'art et commissaire d'exposition. http://marion-daniel.blogspot.com/2013/04/poetique-dobjets_10.html

¹² Ibid. Daniel fait référence à l'ouvrage *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 14.

1.5 MÉTHODOLOGIE : LA PERFORMANCE COMME EXPÉRIENCE D'UNE ÉCRITURE VIVANTE ET ÉPHÉMÈRE

1.5.1 PERFORMER EN COLLABORATION ET (OU) EN CO-CRÉATION

Dans les années 1970 et 1980, il y a eu plusieurs associations d'artistes issues de filiations amoureuses, amicales ou familiales. Des pratiques collectives se sont formées, ce qui a contribué à transformer et ouvrir plus largement les frontières de la création et de la notion d'atelier¹³. Dans le travail collaboratif ou de co-crédation, « il s'agit de permettre à chacun d'intégrer de manières sensibles et conceptuelles les conditions d'émergence de l'Intelligence Collective, et d'activer un processus de co-crédation » (Mirailès, 2016, p. 207). En effet, il y a une mise en commun d'expériences intimes, signifiantes et intersubjectives qui sont à la fois personnelles et partagées. Janet Adler, en tant que thérapeute par la danse et porteuse du *mouvement authentique*, indique que « faire ce choix, dans des circonstances adéquates et au moment opportun, est essentiel : en matière de développement humain, c'est seulement quand on se sent vu par un autre qu'on parvient à se voir soi-même » (Adler, 2016, p.40). Cette relation co-crédative de l'*observateur-témoin* instituée par Adler fut inhérente dans la méthodologie appliquée dans le duo IBZA (Izabelle Girard et IBelle Brassard) où les notions du corps, du son, de l'objet et de l'espace sont expérimentées par des moyens hétérogènes dans un contexte performatif partagé. Expérience sur laquelle je reviendrai plus en détail dans le troisième chapitre.

1.5.2 UN DIALOGUE AVEC LA PHÉNOMÉNOLOGIE : APPROCHE GÉNÉRALE DU CORPS EN EXPÉRIENCE

¹³ Site web consulté, le 14 août 2018, <https://www.reseau-canope.fr/outils-bacs/collaboration-et-co-creation-entre-artistes-duo-groupes-collectifs-en-arts-plastiques-du-debut-des-annees-1960-a-nos-jours>

La phénoménologie appartient au courant de la philosophie transcendantale du XX^e siècle. Elle sert à comprendre, saisir l'homme dans son rapport au monde, aux choses, à partir de ses perceptions reliées à l'espace, la temporalité et la corporéité. Maurice Merleau-Ponty définit la phénoménologie comme « l'étude des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple » (Merleau-Ponty, 2010, avant-propos). Cette approche, dans ma recherche-crédation, est utilisée afin de déplier une expérience sensible, en dégagant les phénomènes, les sensations, les impressions qui s'opèrent en moi, avec l'autre et l'objet. Maurice Merleau-Ponty démontre « que le sensible fait le lien entre le monde et notre vie, car c'est à lui que l'objet perçu et le sujet percevant doivent leur épaisseur » (Merleau-Ponty, 2010, p. 65).

Cette dynamique de circulation du sensible, le psychiatre et psychanalyste Juan David Nasio la décrit dans son ouvrage intitulé *Mon corps et ses images*, à travers trois paramètres qui composent l'événement sensoriel : l'affect, l'autre et le temps. Il souligne que le corps est « pétri comme une pâte conceptuelle » (Nasio, 2013, p. 10). Selon cet auteur, nous aurions deux types d'images de notre corps. D'un côté, il y a le corps vécu, ressenti, où se logent les impressions et les perceptions; et de l'autre, il y a le corps réel, visible, qu'il considère comme notre véhicule de chair : « nous ne sommes pas notre corps de chair et en os, nous sommes ce que nous sentons et voyons de notre corps » (Nasio, 2013, p. 75). En effet, le corps vu et vécu sont en constante interaction, les deux images situées dans le mental et dans le corps expérientiel s'entrecroisent, se confrontent quotidiennement. Elles peuvent se décaler et influencer notre rapport à l'autre ainsi qu'à nous-mêmes.

1.5.3 LA SOMA-ESTHÉTIQUE COMME APPROCHE RÉFLEXIVE DU CORPS

Cette discipline réunit une expérience sur le plan pratique, esthétique et réflexif appuyée sur un « vécu corporel » pour amplifier la conscience. « La

soma-esthétique est « une discipline du corps » avec des outils « actes moteurs » pour approfondir, analyser à partir d'un vécu physique incarné, pour ensuite revenir à une démarche intellectuelle qui aidera à comprendre une expérience esthétique¹⁴. À partir des recherches de Richard Shusterman, l'un des grands défenseurs de la soma-esthétique, Barbara Formis relève que « la soma-esthétique n'est donc pas une banale amélioration du corps centrée sur la représentation, mais plutôt une expérience du corps permettant le façonnement de soi, tant au niveau somatique qu'au point de vue de la conscience subjective¹⁵ ». Cette approche rejoint la méthode développée par Moshe Feldenkrais qui permet de conscientiser, de cerner davantage les habitudes posturales du corps au quotidien, dans la réalisation de micro-mouvements. La pratique du yoga et de la danse peut également se rapprocher de la soma-esthétique en favorisant une qualité d'attention fine, globale et consciente du corps relié à l'esprit.

Dans sa pratique artistique, Thézé exerce la danse et le yoga. Elle affirme que cela augmente sa conscience qui permet de « modifier le modèle postural de son corps » (Thézé, 2005, p. 31). De même, je constate que ces deux disciplines ont une influence sur mes réflexions, en permettant de clarifier et de conscientiser davantage la structure de ma démarche. Selon moi, sur le plan méthodologique, il est tout à fait pertinent d'être conscient de son corps, de sa respiration, de se faire proche de soi-même afin de s'engager avec l'autre et (ou) un objet en situation de performance. En fait, il s'agit d'enlever, de puiser à partir de ses couches instinctives et internes ses sensations, comme on travaille une matière, pour en faire une forme, quand bien même resterait-elle informe, toujours à advenir, ce que l'on pourrait nommer une méthodologie performative. Cette méthodologie du vécu corporel et celle d'une écriture

¹⁴ Article sur *Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique* par Barbara Formis. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-155.htm>

¹⁵ Ibid

analytique et créatique restituée à la fois la qualité sensible et créative de la recherche-création. Enfin, elle témoigne aussi la situation de l'entre-deux.

1.5.4 LES PRATIQUES ANALYTIQUES CRÉATIVES (PAC) : POUR VALORISER LE PARADIGME DE LA RECHERCHE-CRÉATION (UN RÉCIT DE SOI À CORPS OUVERT)

Les pratiques analytiques créatives sont une méthode d'écriture basée sur l'expérience subjective du chercheur. Elle se définit « comme une méthode de recherche » autoréflexive et qualitative. C'est une méthodologie qui tient compte du vécu expérientiel du chercheur, à travers lequel il « est amené à percevoir, à ressentir et à prendre conscience d'un soi qui reste lié à un contexte de vie particulier et qui devient l'objet de sa recherche¹⁶ » (Rondeau, 2011, p. 52). D'un côté elle est axée « sur la découverte et l'analyse » et d'un autre côté, elle est aussi pratiquée, en proposant des fragments narratifs où « les auteurs privilégient les histoires plutôt que les analyses (Fortin & Houssa, 2012, p. 65). Les pratiques analytiques créatives se rattachent à l'autoethnographie, où le chercheur est à la fois le sujet et l'objet de sa recherche.

¹⁶ Recherches qualitatives, vol. 30(2), pp. 48-70. *Développements, apports et outils de la recherche qualitative*. <http://www.recherchequalitative.qc.ca/Revue.htm>

1.6 MA PROBLÉMATIQUE

Au regard des notions théoriques abordées dans le chapitre I, sur l'autoréférence, l'intimité, l'extimité ainsi que du rapport à l'objet en contexte de performance, plusieurs questionnements ont émergé et orientent l'articulation de la problématique de ma recherche-crédation. Notamment, comment mettre à l'épreuve le corps ou (les corps) en présence d'un objet? L'objet peut-il déclencher ou amplifier des sensations affectives et physiques? Quels sont les effets émancipateurs lorsque j'expose des fragments de mon intimité devant le regard de l'autre? Comment poétiser une expérience vécue, intime et subjective, avec l'autre et (ou) un objet signifant? Enfin, ces questionnements m'amènent à vérifier principalement, comment et à quelles conditions la poétisation d'une expérience autoréférentielle peut influencer une pratique performative à travers la mise en jeu intime de mon corps interrelié à l'objet signifant?

CHAPITRE 2

PROPOS DE CORPS ET D'OBJETS

2.1 MARTHA ROSLER : PERFORMER LA DOMESTICITÉ FÉMININE DEVANT UNE CAMÉRA

Martha Rosler est d'origine américaine. C'est une artiste plasticienne qui travaille la photographie, le photomontage, la vidéo, l'installation et pratique l'art performance. Elle est également enseignante et conférencière. Elle a été une figure marquante du courant de l'art féministe, des années 1970, avec sa performance vidéo *Semiotiq and the kitchen* en 1975. Elle a contribué, avec d'autres femmes artistes, notamment M.L. Ukeles avec *Hartford Wash : Washing/Tracks /Maintenance : Outside* (1973), à relier l'art et la vie, où « la domesticité féminine devient une proposition artistique¹⁷ » qu'elles exposent et représentent dans la sphère publique. Elles interrogent le rôle et les conditions de vie qu'elles partagent en tant que femmes, mères et artistes.

2.1.1 SEMIOTIQ AND THE KITCHEN (1975)

Semiotiq and the kitchen est une vidéo-performance d'une durée de 6 minutes 21. Rosler débute sa performance en se mettant un tablier, qu'elle attache autour de sa taille. Puis, à partir d'un lexique culinaire composé des lettres de A à Z, elle manipule de manière caricaturale et absurde des instruments de cuisine. Elle nomme en ordre alphabétique les objets qu'elle présente en regardant l'objectif de la caméra. La performance est filmée en noir et blanc, à partir d'un seul plan par une caméra fixée sur un trépied. Celle-ci se déroule dans une cuisine, un lieu qui contribue à appuyer son propos, notamment sur la résistance et le changement pour les femmes.

¹⁷ Je me suis référée au contenu de mes notes de cours 7ART810, *d'Art et histoire de l'art*, sur les artistes Martha Rosler et Mierle Laderman Ukeles, offert par Jacques Perron, en septembre 2016 à l'UQAC



Figure 4 – Martha Rosler, *Semiotiq and the kitchen*, 1975

Série de captures d'écran tirée de <https://oliviaheathblog.wordpress.com/2016/05/12/martha-rosler-semiotics-of-the-kitchen-1975/>

Ce qui attire mon attention chez Rosler dans sa performance vidéo, c'est l'utilisation des objets utilitaires du quotidien qui sont reliés à la réalité de l'artiste, à son contexte en tant que femme et mère. Je m'intéresse à la série de gestes caricaturaux et absurdes effectués avec les instruments de cuisine qui sont également puisés dans la routine quotidienne et insérés dans la performance. Je porte un intérêt dans cet extrait vidéo où elle attache un tablier autour de sa taille afin de débiter la performance. À travers ce geste qui apporte un aspect théâtral à l'ouverture de la performance, l'artiste présente et représente à la fois les sphères individuelle et sociale de la domesticité féminine. Contrairement à Rosler, je constate que ma manière d'aborder, de me comporter, d'entretenir une relation avec les « objets-matières » est différente. J'explore leur présence par la mise en jeu de tout mon corps engagé dans l'expérience. J'observe que mon approche se distingue, dans le rapport au corps relié avec un objet utilitaire avec lequel je tente de donner une valeur poétique à la relation, en me l'appropriant et de surcroît, en lui donnant un nouveau sens.

2.2 DANA MICHEL : UNE RELATION POÉTIQUE AVEC L'OBJET

Dana Michel est originaire des Caraïbes et vit à Montréal. Elle est chorégraphe et performeuse. En 2017, elle s'est jointe à la compagnie de création chorégraphique contemporaine Par B.L.eux, dirigée par Benoît Lachambre, en tant qu'artiste associée. Michel est une artiste internationale et interdisciplinaire, c'est « un électron libre : son ciel est sans limites¹⁸ ». Elle combine la chorégraphie, l'improvisation intuitive et la performance en explorant la notion d'identité comme multiplicité déséquilibrée. Cette artiste « traque et transforme le banal, provoque le malaise. Avançant à travers les tas de débris qui restent après des fouilles dans la marginalité et les héritages culturels [...] le corps vacille, cherche ses appuis. Étirant le temps dans une gestuelle minimaliste et déconstruite, elle devient archéologue d'elle-même¹⁹».

2.2.1 DANA MICHEL, *MERCURIAL GEORGE* (2016)

J'ai choisi un extrait vidéo d'une durée de 5 minutes 43 d'une performance qui s'intitule *Mercurial George*, créée lors de diverses résidences de création et présentée notamment à l'Usine C à Montréal, à ImPuls Tanz, un festival de danse et de performance à Vienne, en Autriche et au centre Dancemakers à Toronto en 2016. Dans la performance, un sonore est présent du début jusqu'à la fin. Le local est dépouillé, il y a deux paravents en bois noirs formant un angle ouvert, les murs et le plancher sont gris. Dana Michel porte une petite culotte noire, son corps athlétique est dénudé. Elle entre son corps, en laissant sa tête sortie dans un grand sac de voyage noir placé au sol. Elle sort du sac, un sac de plastique noir, qu'elle chiffonne et manipule en le ramenant près de sa poitrine et de son visage. Puis, elle se retrouve assise et adossée sur un des paravents en bois noirs. Elle produit des micro-mouvements qui s'entrecroisent avec des instants d'immobilité et des gestes

¹⁸ www.danamichel.com/portfolio/mercurialgeorge

¹⁹ Ibid

saccadés. Son visage et son regard sont très expressifs. Quelques sons « A-A-A-Y » sortent de sa bouche. Son bras est accroché à la poignée du sac, elle est à plat ventre au sol, avec une jambe repliée vers le haut, elle a un sac de poubelle chiffonné sur sa poitrine²⁰.



Figure 5 – Dana Michel, *Mercurial George*, 2016

Capture d'écran tirée de <https://www.youtube.com/watch?v=ZOI2xxTsY3c>

2.2.2 FILIATIONS AVEC L'ARTISTE DANA MICHEL

Ce qui m'intéresse chez Michel, c'est la mise en valeur de son corps féminin, narratif et expressif, se dévoilant comme un récit ouvert et vivant. Dans cette séquence vidéo, plusieurs disciplines s'entrecroisent. Elle réalise des micros-mouvements qui laissent entrevoir à la fois une danse minimaliste, se mélangeant à une sorte de théâtralité physique, qui se manifeste dans l'expressivité de sa gestuelle frénétique corporelle. Cette artiste me fascine par son authenticité, sa qualité de présence, sa manière singulière de bouger, de se mouvoir avec son objet. J'observe à quelques reprises que Michel possède un savoir-être maîtrisé lorsqu'elle traverse des instants d'errance, d'immobilité,

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=DbbpHkEeloo>

situés entre deux actions. Elle sait prendre le temps d'être à l'écoute et créer à travers l'élasticité du temps grâce à laquelle une pulsion intérieure la propulse vers la réalisation d'une prochaine action. Je m'intéresse à la manière dont elle s'approprie, exagère, négocie, entretient, détourne le sens d'un objet banal et usuel en lui donnant un caractère poétique et ambigu. Il y a une relation complexe et intimiste qui s'établit entre son corps nu et cet objet banal et dépouillé. Par ailleurs, le sonore qui accompagne la performance est très présent, voire dérangeant. Il n'y a pas de moments de silence. Pour ce qui est de ma démarche, je préfère plutôt laisser les sons ambiants et naturels de mon corps, de ma respiration et de mes gestes avec l'objet, car eux aussi sont utilisés comme matériaux et (ou) composantes participant à la performance.

2.2.3 SYLVIE TOURANGEAU : COLLABORATION ET « CONSCIENCE PERFORMATIVE »

Sylvie Tourangeau est une pionnière de l'art performance au Québec depuis 1978. Elle fait partie du collectif TouVA avec Victoria Stanton et Anne Bérubé. Cette artiste a capté mon attention, car elle a développé une expertise autour d'« une pratique artistique qui met au premier plan le potentiel de transformation de l'action performative²¹ ». Elle travaille notamment sur la présence et l'authenticité dans le geste performatif dans une démarche réflexive et pratique en solo et au sein du collectif TouVa. Depuis, 1984, S. Tourangeau offre également des « *workshops* intensifs » où elle utilise diverses stratégies de transmission, de coaching individuel ou en groupe sur l'attitude, la structure et la présence performative, et ce, dans différents milieux artistiques.

Lors d'une résidence d'artiste de 20 jours au centre de recherche, de production et de diffusion en art actuel Caravansérail à Rimouski, Tourangeau a proposé une série de courtes performances en collaboration avec l'artiste

²¹ www.rcaa.org

Anjuna Langevin. Caravansérail avait comme mandat de créer des duos de performances intergénérationnelles. Les deux femmes explorent « différentes stratégies de passation (transmission, translation, transfert du pouvoir d'action)²² ». Dans ces courtes performances, qui sont aussi des laboratoires d'expérimentations, Langevin et Tourangeau s'intéressent au pouvoir évocateur de l'objet, de l'état de présence en soi et avec l'autre. À travers le geste, la singularité de chacune des femmes se rencontre, évolue, se transforme en partageant un espace performatif commun.



Figure 6 - Sylvie Tourangeau, Anjuna Langevin, *Passation*, 2012

Source : <https://anjunalangevin.com/performances/>

©photo Sébastien Raboin

Il y a deux aspects qui attirent mon attention dans la pratique de Tourangeau. Le premier aspect porte sur les stratégies et les outils développés dans sa démarche en collaboration, axée sur le transfert et le partage d'une expérience par le geste performatif. Le second aspect concerne sa pratique axée sur des *workshops* et le coaching individuel pour les artistes en art performance. Elle amène ceux-ci à vivre des laboratoires en direct, à puiser dans leur singularité, leur identité et à mieux se définir comme artiste en situation de performance. Dans ses *workshops*, Tourangeau aide à dégager

²² <https://passation.wordpress.com/images>

des pistes d'observation et de conscientisation de ce qui anime l'artiste lorsqu'il est engagé, investi dans une expérience performative. Je porte un intérêt à la manière dont elle aborde l'émergence d'une action en art performance, qui se déroule en trois phases : « la connexion, la motivation et l'amplitude²³ ». L'aspect pédagogique de sa démarche en transmission permet d'auto-observer l'état de notre corps interne et externe, avec ce qui se trouve, ici et maintenant, en se connectant à « sa densité interne²⁴ ». J'aborde un peu plus loin, dans mon chapitre III, une expérience vécue lors d'un *workshop* avec Sylvie Tourangeau.

2.2.4 MARINA ABRAMOVIĆ ET ULAY : MISE EN JEU HOMME-FEMME

Marina Abramović est une artiste serbe, née à Belgrade, liée au mouvement de l'art corporel le *body Art*. Elle repousse les frontières en mettant son corps à l'épreuve de ses limites physiques et psychiques dans divers contextes où le public est invité à participer. Elle a partagé sa vie personnelle et artistique pendant 20 ans avec Ulay, (Frank Uwe Laysiepen), son compagnon d'origine allemande, de 1976 à 1988. Ils ont présenté dans l'espace public et les galeries une série de performances créées à partir de divers principes sur la dynamique partagée dans le rapport homme-femme et le féminin et le masculin en nous. Leur démarche artistique interroge leur identité sexuelle, le rapport de force entre l'homme et la femme, l'individualité dans l'altérité, la fusion, la synchronisation dans l'interdépendance et le rapport intime de couple avec un public témoin. Leurs performances ont duré des heures, voire des jours, celles-ci ayant pris fin lorsque les deux artistes se sont retrouvés épuisés dans le déroulement de leurs actions.

²³ Termes utilisés pour définir « le processus de corrélation dans une action performative » développé par Sylvie Tourangeau, schéma no.8 (voir annexe).

²⁴ Termes utilisés par Sylvie Tourangeau pour définir ce qui nous constitue dans notre identité singulière, qui se situe à l'intérieur de nous. C'est « un espace vital et intime » où l'on puise chacun à notre manière (S. Tourangeau, 2017, p. 27).

Performance de Marina Abramović et Ulay, AAA-AAA, 1978

Il s'agit d'une performance en noir et blanc, de quinze minutes, diffusée sur la Radio-Télévision belge de la Fédération Wallonie-Bruxelles (RTBF). L'extrait sélectionné, d'une durée de 9 minutes 51, met en jeu un homme et une femme, situés l'un en face de l'autre, leurs corps sont placés de profil à la caméra tout au long de la performance. Leurs bouches sont ouvertes et ils crient en synchronicité : « A-A-A-A ». Progressivement, parmi les cris, l'émotivité de chacun s'accroît en intensifiant la prononciation du A-A-A-A. Plus le son augmente, plus il est soutenu, plus les corps, les visages se rapprochent, modulant les sons, à travers dans une durée indéterminée. Ils sont de moins en moins synchronisés. Il y a un léger décalage entre les sons émis. Il y a des variations dans leurs cris.



Figure 7 - M. Abramović et Ulay, AAA-AAA, 1978

Source : <http://pomeranz-collection.com/?q=node/39>

©photo VBK

Je m'intéresse à cette performance car, comme Abramović, j'ai créé un duo avec un homme avec qui je partage ma vie intime, quotidienne, affective et artistique. Dans mon chapitre III, je présente d'ailleurs une performance que j'ai réalisée avec cet homme. Dans l'extrait vidéo AAA-AAA, la rencontre est chargée de présence entre un homme et une femme. Ils livrent une expérience

intimiste où se produisent notamment une complicité, une tension, une émotivité et un désarroi dans l'écho de leurs cris dans la proximité, et ce, devant un public témoin. Cette action répétée, représentative du rapport intimité/extimité évoque une dualité homme-femme dans un couple, en passant par une expérience subjective, intime, vers une expérience partagée collectivement. Je constate la puissance évocatrice et percutante d'une action répétée et investie tout au long de la performance sans narrativité. Je suis interpellée par la force du cri, un jaillissement intime et primaire, un son brut qui sort de soi vers l'autre jusqu'à s'épuiser, dans l'acharnement de deux êtres qui s'aiment sensiblement. Il se produit un va-et-vient constant entre le corps sensible, extime et intime, visible et invisible, physique et psychique, qui ponctue les variations sonores. C'est une pratique de l'immédiateté performative où les corps dialoguent, résonnent dans l'imprévisibilité; ils interagissent comme des révélateurs vivants, perceptifs et sensoriels, l'un avec l'autre. Une balle se lance et rebondit de manière inattendue.

À partir de ces filiations artistiques en résonance avec divers aspects de ma recherche, je présente d'abord, dans mon chapitre III, les laboratoires qui ont marqué ma recherche. Ensuite, j'explicitai mon projet d'exposition finale *Lancements intimes*, un projet d'exposition interrogeant la question de l'intimité comme levier de création en contexte de performance.

CHAPITRE 3

UNE PRATIQUE VIVANTE DE L'INTIMITÉ COMME LEVIER DE CRÉATION

3.1 MON CORPS ENGAGÉ EN PERFORMANCE AUTORÉFÉRENTIELLE

Ma recherche-création est axée sur une pratique de l'art performance autoréférentielle. Je crée à partir de ma réalité et des multiples rôles qui caractérisent ma vie de femme, d'artiste et de mère monoparentale. En fait, je cherche à poétiser, transformer, dévoiler, extraire divers fragments intimes de ma vie ainsi que des expériences à la fois perceptives, affectives et relationnelles. J'ai besoin de déplacer, métaphoriser, transcender mon réel, de l'incarner dans ma chair sensible, à « corps ouvert », hors des murs de ce qui le compose devant une caméra ou un public. Comme Annie Molin Vasseur l'indique, « en réalité la thématique de l'intime correspondrait au fait de se *rebrancher sur soi-même* pour pouvoir rejoindre l'autre » (Molin Vasseur, 2001, p. 8). Mon travail s'articule autour d'actions performatives qui peuvent dialoguer avec d'autres disciplines dont le théâtre, la danse et le yoga. Dans mes performances en solo ou en duo, j'explore tout d'abord la valeur singulière et poétique d'un objet/matière évocateur, tel un déclencheur d'affects actifs qui permet de mettre en jeu des « dispositions affectives   l  mentaires²⁵ ». La relation étroite avec l'objet est inhérente à mon processus de création ainsi qu'à la construction et au déroulement de mes actions. Je cherche à dégager l'expressivité de mon corps féminin à la fois fort et vulnérable, à travers la collaboration d'un objet et (ou) d'un partenaire. Ainsi, je réalise et présente des performances en solo ou en duo avec des

²⁵ L'affect est une disposition affective élémentaire qui s'oppose à l'*intellect* que l'on peut décrire par l'observation du comportement, mais que l'on ne peut analyser. Le manque et l'impulsion sont vécus dans l'unité d'un affect *actif*, par opposition au plaisir et à la douleur qui sont au contraire des affects *sensibles*. <http://www.cnrtl.fr/definition/affect>

artistes, des non artistes et/ou des objets avec lesquels je vis un lien étroit et significatif dans mon quotidien.



Figure 8 - Vidéo-performance, *Fragments de vie transitoires*, 2016

©vidéo Sylvie Lavoie

3.2 S'ÉPROUVER. SE DÉPLOYER. SE PERCEVOIR : POUR UNE MÉTHODOLOGIE CRÉATIVE

3.2.1 LA CAPTATION VIDÉO

J'utilise la vidéo comme approche réflexive afin de documenter, auto-observer et prolonger la trace d'une pratique en art vivant comme le duo d'artistes Hantu²⁶ l'affirme :

Ces images retranscrivent la matérialité de la présence d'un corps en un lieu, la durée de la performance. Elles permettent de tracer les points tournants, les bifurcations et les lenteurs, les accélérations, le dénouement. Elles suivent le corps qui prend la mesure du territoire dans lequel il se trouve.

Ce contact devant l'image en mouvement réactive, prolonge mon expérience en offrant une vue d'ensemble du terrain de création, soit sur les plans physique, énergétique, interactionnel, spatial et temporel. Selon

²⁶ Hantu est un duo composé par Pascale Weber et Jean Delsaux. Ils conçoivent et réalisent des performances dans lesquelles le corps en mouvement est confronté au regard sur ce corps. www.hantu.fr

Jonathan Lamy, les images captées par la vidéo « invitent à considérer la performance non pas comme la seule action d'un artiste devant un public, mais comme un geste dans l'histoire et peut être réactivé par sa documentation » (Lamy, 2013, p. 27). Il y a une mise à distance qui se produit en regardant l'image, ce qui amène à observer le travail de façon plus constructive et objective. C'est par le visionnement de la vidéo que je parviens à mieux me percevoir, me définir et me reconnaître dans ce qui me caractérise comme artiste. Selon Arianne Thézé, « la caméra renvoie donc au regard : le nôtre, celui des spectateurs présents lors de l'enregistrement et du revisionnement, mais aussi celui de soi, à nouveau, qui regarde l'image lors de la diffusion » (Thézé, 2005, p. 178). L'archivage vidéo est une approche méthodologique qui permet d'aller plus loin sur le plan créatif pour développer un regard à la fois autocritique et auto-dérisoire d'une proposition artistique. De plus, je constate qu'un visionnement partagé d'une expérience en co-création peut bonifier davantage le processus réflexif et analytique. Cela permet également d'ouvrir, de déplier l'espace de travail, le vécu commun « comme une sorte d'assemblage et de montage non linéaire de propositions ou d'idées émanant de l'un, de l'autre [...] permettant de multiplier les approches et les points de vue, de les déplacer, de les transformer [...] »²⁷ » (Goudinoux, 2016, p. 11). C'est alors que de nouvelles pistes de création peuvent émerger dans une vision élargie et co-constructive.

3.2.2 DE LA CAMÉRA COMME COLLABORATION AVEC L'AUTRE ET L'OBJET

J'ai débuté ma recherche-crédation par la vidéo-performance avec une caméra placée sur un trépied ou portée à l'épaule par des femmes, des collègues à la Maîtrise en art. Au départ, l'utilisation de la caméra m'a procuré

²⁷ Tiré d'un article *Hier et Aujourd'hui, enjeux des pratiques collectives* par Véronique Goudinoux dans la revue Art Press 2, *La création à plusieurs*, paru en 2016 (p. 11). L'auteure se réfère aux artistes Louise Hervé et Chloé Maillet qui décrivent leur travail en duo où le dialogue peut participer au processus même de création.

une plus grande liberté pour créer et faciliter l'abandon corporel lorsque j'effectuais mes gestes avec l'objet. C'est ainsi que j'ai pu apprivoiser progressivement les incertitudes, les instants de vide qui m'ont traversée pendant le déroulement de mes performances, et ce, sans le regard en direct d'un public attentif. En 2016, j'ai demandé à une collègue avec laquelle je partageais mon atelier, de filmer mes actions performatives dans le Studio-Théâtre à l'UQAC. Dans cette vidéo-performance qui s'intitule *Fragments de vie transitoires*, j'ai appris à tisser un lien de confiance basé sur le non-jugement et la complicité avec cette collègue. Dans cette proposition, j'ai mis à l'épreuve mon corps déplié et replié dans un espace propice à me révéler sous le regard de l'autre avec sa caméra. Je me suis exercée à demeurer connectée à mon corps physique, psychique et énergétique, en lâchant peu à peu, mes tensions internes devant une caméra. D'ailleurs, j'ai observé qu'il s'avérait nécessaire pour moi de collaborer avec des personnes signifiantes et sensibles afin que je puisse me livrer à partir de mon plein potentiel comme artiste. Puis, il s'est opéré progressivement un glissement entre la mise en jeu de mon corps et celle de l'objet-matière au moment d'une présentation publique d'une performance avec le duo IBZA.

Dans le cadre de ma recherche-crédation en art vivant, j'ai utilisé plusieurs types d'objets reliés à mon environnement quotidien, pour les valeurs affectives, poétiques, évocatrices et matérielles qu'ils incarnent, mais aussi pour leurs capacités méthodologiques qui me permettent de structurer mon processus de création. J'ai travaillé par exemple avec un oreiller, des briques, des vêtements, des talons aiguilles, des cordons et un escabeau. Ces éléments m'ont servi de levier de création, de sensations, d'agents de liaison, entre moi, avec l'autre, l'espace et le public. C'est ainsi que l'objet peut être investi, éprouvé, transformé, traqué, brisé et manipulé, tout en étant une source d'observation et de réflexion. Sa présence peut servir à amplifier mon expérience sensorielle, influencer ma conduite, contraindre ma gestuelle et mes déplacements. J'entretiens une relation intime, voire sensuelle mais aussi

heuristique et critique avec l'objet-complice. Il est un collaborateur, avec qui je me sens interreliée en liberté et sans complexes. J'honore l'objet, en me l'appropriant seule ou en dialoguant avec l'autre dans un espace commun. J'éprouve celui-ci pour détourner, transcender, outrepasser sa fonction utilitaire, en lui attribuant un regard réflexif et collaboratif, une dimension sensible et poétique. Puis, j'emploie celui-ci pour sa valeur suggestive et symbolique afin d'appuyer mon propos. Enfin, je porte un intérêt à l'objet/matière pour sa valeur matérielle où il peut devenir à la fois un objet sculptural ou servir comme dispositif dans une installation vidéo ou sonore. Sur le plan méthodologique, cette valeur matérielle m'aide également à témoigner de la trace qui relève les passages signifiants de mon processus d'exploration.

3.2.3 LE RÉCIT D'EXPÉRIENCES

J'ai tenu un journal de bord pour prendre des notes d'observations en vue de l'élaboration de mes performances, pour analyser mes expériences et, enfin, pour organiser mes idées concernant la logistique ainsi que les besoins matériels. Dans ce journal, j'ai noté des observations tant objectives que subjectives ancrées dans un processus réflexif. À partir de cette collecte de notes d'observations pour chacun des laboratoires, j'ai rédigé trois types d'analyses, soit descriptives, analytiques et expérientielles, où l'écriture est utilisée « comme méthode de découvertes et d'analyses » (Fortin, Houssa, 2012, p. 65). En effet, celles-ci comportent trois niveaux de lecture différents qui servent à déplier, observer, percevoir, me distancer et conscientiser mes propositions artistiques, autant sur le plan corporel, spatial, temporel, identitaire et relationnel.

J'ai imprimé, accroché et classé sur un mur de mon atelier des extraits photographiques à partir de captations vidéo provenant de mes laboratoires. J'ai sélectionné les moments significatifs pour chacune des performances. La présence de ces supports visuels figeait la rencontre des corps avec l'espace,

l'instant d'une action, d'un geste et d'un regard, ce qui a favorisé l'approfondissement les articulations qui se constituent au cours de mon processus de création.

Ces méthodes créatives de terrain ont permis de structurer les laboratoires que j'ai réalisés afin d'approfondir et de déterminer davantage les principaux axes de ma recherche-crédation, notamment à travers la mise à l'épreuve intime de l'objet et de l'autre dans un contexte solo ou en duo.

3.3 S'OUVRIR EN ART VIVANT À TRAVERS L'AUTRE ET L'OBJET

Tout d'abord, j'ai choisi d'introduire un style de rédaction qui se déploie sous forme d'alternance, entre des analyses descriptives et analytiques suivies de récits de création inspirés des pratiques analytiques créatives (PAC). Cette approche m'a permis de transmettre de façon circulaire le mouvement qui s'effectuait entre mes observations et mes impressions personnelles et sensibles, pendant et après le déroulement de mes expériences.

3.3.1 EXPLORER LA PRÉSENCE AUTHENTIQUE DANS LE GESTE PERFORMATIF AVEC SYLVIE TOURANGEAU, 2017

J'ai participé à un atelier intensif d'une durée de trois jours sur la présence dans le geste performatif avec Sylvie Tourangeau, en avril 2017, au centre d'artiste Langage Plus situé à Alma. Dans le cadre de cette formation, j'ai pu explorer et créer à partir d'une banque d'objets de mon quotidien, d'un texte et d'images significatives. Cet atelier m'a aidée à développer une qualité d'attention particulière à mon état de présence lorsque je suis en interaction avec l'autre. J'ai également appris à dépasser des blocages psychologiques, à contacter mes forces, mon pouvoir d'être et d'agir à travers les contraintes, les entraînements et par les exercices proposés en solo et en duo au sein d'un collectif de participant(e)s. Nous avons expérimenté, dans cet atelier, la

conscience dans le geste performatif à partir de trois phases : « motivation/amplitude/action²⁸ ». Ces phases démontrent le processus interne avant que le geste prenne forme dans le monde visible pendant le déroulement d'une action performative. Cet atelier a été un passage constructif et propulsif sur l'affirmation et le dépassement de soi en art performance.

C'est à mon tour d'exister, me commettre devant les autres. Je suis agenouillée devant elles, je tremble. J'abaisse un chapeau à demi sur mon visage. J'ai chaud. Il fait noir, je me réfugie un instant, loin du regard de l'autre. J'applique généreusement du rouge à lèvres rose pétant sur mes lèvres sèches et je déborde de gauche à droite. Ensuite, je cesse de bouger, un instant. J'écoute. Dans mon bas-ventre, il y a une poussée, j'attends et soudain, j'ouvre ma bouche en criant de toutes mes forces. C'est puissant et continu. Mes entrailles s'ouvrent à l'autre qui me regarde. Le son de ma voix résonne partout dans la salle. J'ai la sensation d'être complètement nue, vidée, exposée à la vue de tous ces regards de femmes sur moi. Je finis par cesser de crier. Je suis au bout de mon souffle, figée par une angoisse qui monte et redescend. Mon corps est envahi d'un torrent, c'est dense. J'ignore, à partir de ce cri fort et puissant, comment demeurer ancrée dans mes assises intérieures afin de traverser la sensation de m'être déshabillée de façon soudaine et imprévisible devant ces femmes à proximité de moi. (Extrait récit de création, 2017)

3.3.2 FAIRE CORPS AVEC L'OBJET-ÉVOCATEUR, EN CO-CRÉATION AVEC IBELLE BRASSARD, DUO (IBZA)

Cette performance s'est déroulée au SCAN (Studio de création en arts numériques) situé à l'UQAC et fut présentée devant deux professeurs, Jean-Paul Quéinnec et Sylvie Morais. Une caméra était placée sur un trépied afin d'obtenir une vue d'ensemble, et une autre à l'épaule de Karl Gaven-Venet qui réalisait des plans rapprochés. Divers objets étaient présents, notamment des

²⁸ Schéma no.8 (vu de l'intérieur) « *Processus de corrélation connexion/motivation/ amplitude dans une action performative* ». Il s'agit de plusieurs paliers qui sont reliés à des degrés de profondeurs, appuyés et reliés à un point d'ancrage central. Voir l'ouvrage du collectif TouVa, 7^{ème} Sens (2017) p. 48, élaboré par Sylvie Tourangeau et voir aussi le schéma dans la section annexe.

briques, un chariot de l'audiovisuel, une pile de vêtements pliés et accrochés sur des cintres, un tabouret en bois noir, un bol d'eau, des petits plateaux, des cordes, du fil métallique ainsi que de la peinture. Plusieurs expérimentations ont été réalisées autour de la mise en relation des briques, des corps et du potentiel sonore du lieu et de l'espace. La performance était divisée en deux parties et se terminait par une marche où nous étions attachées à la hauteur de nos mollets, l'une sur l'autre par des cordons roses. La traversée s'est déroulée sur des vêtements féminins et des accessoires du quotidien tels que des couches de coton, chemise de nuit en soie, un vieux linge à vaisselle, des petites culottes en soie, un oreiller, un peignoir ainsi qu'une robe, alignés soigneusement au sol. Puis, nous débutions en trempant nos pieds nus dans la gouache noire située dans des petits plateaux. Enfin, nous avons tenté de marcher, de laisser des empreintes avec nos dessous de pieds enduits de peinture sur les vêtements et les accessoires disposés au sol.

Lors de cette performance, mon intention était d'approfondir l'interrelation entre les corps avec les objets, ainsi que la manière de me mouvoir dans l'espace en présence de l'autre. De sorte que je puisse engager une rencontre avec l'autre, à l'autre soi-même à travers la mise en jeu d'objets symboliques dans un espace partagé. Dans cette proposition, j'ai conçu des actions à partir de diverses thématiques autoréférentielles avec lesquelles je me suis confrontée et exténuée quotidiennement comme femme, tant au niveau personnel que social. Je visitais notamment la superfemme, la séparée, la débordée, l'accablée, la surchargée, l'épuisée, la performante, la désirable, en quête d'équilibre et de lenteur. D'une manière générale, je me sentais habitée par celle qui tentait de se tenir debout malgré les responsabilités exténuantes.



Figure 9 – Performance, *Être Femmes*, Laboratoire no.1, 2017

©vidéo Karl Gaven-Venet

Dans ce laboratoire, je me suis intéressée à travailler en co-crédation avec une collégue ayant une pratique artistique qui se situe plus précisément dans l'art action. Les intentions d'Ibelle Brassard étaient d'effectuer des actions orientées sur la présence de son corps mis en interaction à ce qui se présente à elle, dans l'espace avec l'autre. C'est alors que nous avons décidé d'utiliser toutes les deux des briques dans le déroulement de cette performance. Aussi, pour cette proposition en duo, j'ai voulu préserver mon terrain d'improvisation, de divagations, de rebondissements avec les objets, tout en coexistant avec une partenaire. Je me suis déplacée à différents rythmes en m'éloignant et en me rapprochant d'Ibelle dans le local avec la présence constante d'objets. D'ailleurs, j'ai essayé, à plusieurs reprises, d'interpeller ma partenaire, voire la

déranger ou la bousculer, lorsque je circulais près d'elle avec des briques traînées au sol ou dans mes bras. J'ai contacté des instants de solitude, de fragilité, puis je suis repartie dans un mouvement chargé, déterminée à tout faire basculer autour de moi, prendre des risques, m'épuiser avec l'objet.

Dans ce laboratoire, j'ai poursuivi des explorations corporelles reliées avec les briques que j'avais utilisées lors d'une performance antérieure s'intitulant *Entre les briques et la rose*, en 2016, présentée au cimetière St-François-Xavier situé à côté de l'Université. J'ai tenté ici plusieurs pistes de création en étant plus présente, plus longuement, plus doucement, en demeurant plus à l'écoute de l'objet. Je me suis laissée ressentir le poids de l'objet déposé sur la peau de mon visage et attaché autour de ma tête, je le laissais m'émouvoir, amplifier mon expérience corporelle et sensorielle. Par ailleurs, j'ai découvert la qualité sonore, voire sonnante de la brique percutant le sol et sur les autres objets. En effet, le caractère sonore des objets collaborait à la performance, le son résonnait dans l'espace, influençait, dérangeait et stimulait les actions. J'ai observé ici que, par le biais de l'objet, j'ouvrais un espace qui me permettait de me partager intimement à l'autre.

C'est ainsi que cette mise en relation a pu participer à me construire ou à me reconstruire, devant le regard de l'autre à travers l'objet. C'est avec l'aide de l'objet/matière que j'ai pu décider de cacher ou de révéler certaines parties de mon corps, de mon intériorité, de ma pudeur devant un public. D'un autre côté, je constate que les diverses manipulations produites avec l'objet ont permis de traverser des zones d'errance, d'espaces vides où j'ignorais complètement ce qu'il adviendrait entre mes actions. Je conscientise maintenant l'importance et la présence de ces moments inconfortables où le « rien » peut donner de l'amplitude au « tout ». Cette fois-ci, afin de me trouver des moyens pour dépasser l'inconnu dans l'instantanéité, j'ai frotté, réveillé mon corps interne et externe, j'ai respiré, je me suis arrêtée et j'ai accepté. Je crois que le travail en co-création peut s'avérer riche et dense dans ma pratique

artistique. Ce contexte de travail favorise le rapport à moi-même en résonance à la présence de l'autre, tout en abordant des notions à la fois d'intimité et d'extimité qui, selon Serge Tisseron, « est inséparable du désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre et d'une prise de risques » (Tisseron, 2011, p. 85).

Par ailleurs, je remarque que le contact avec un public restreint me pousse à établir un lien de confiance et apprivoiser plus aisément l'expérience en direct. Sa présence bienveillante et empathique sur le terrain de création stimulait davantage mon désir de rendre visibles et publics certains aspects de ma vie personnelle, intime et quotidienne. La collaboration du caméraman Karl Gaven-Venet a également participé à la performance, car il se déplaçait à travers la proposition sans continuellement se tenir trop près de nous. Je constate l'importance de cibler, dès le départ, les zones de travail variant selon chaque expérience en vue de respecter l'espace personnel, la kinésphère²⁹ des artistes engagés sur le terrain de création d'une performance.

J'entre dans une autre femme que moi. J'accroche une brique à mon cou et pousse le chariot avec désinvolture. Je me sens dans une parade en train de faire mon marché à toute vitesse. J'ai la sensation de pousser un bambin dans une poussette bancale. Je soulage mon corps agité et fou de solitude contre celui de ma partenaire. Ici, je peux respirer. Puis, je dépose une brique sur mon visage ouvert et dépouillé. Sa lourdeur me transporte ailleurs. Mes yeux sont clos, mon corps est contraint de se tenir en équilibre en marchant lentement. Je me sens soumise au poids qu'elle m'inflige. Mes pas sont hésitants et maladroits. J'expose ma solitude qui marche debout les yeux fermés. Je marche sur les fragments intimes et fragiles de mon existence. Je marche sur ce qui est, a été et qui sera. Je marche afin que mon corps prenne parole pas à pas. Je marche oscillant entre la rigidité et la vulnérabilité.

²⁹ La kinésphère est un terme surtout utilisé en danse et en théâtre. Elle désigne l'espace accessible directement aux membres d'une personne, elle s'étend tout autour d'elle, jusqu'à l'extrémité de ses doigts et pieds tendus dans toutes les directions. www.wikipedia.org

Cet objet déposé sur mon visage timide m'apaise, ouvre des pistes afin que l'expérience performative prenne chair entre ma chair. (Extrait de récit de création, 2017)

3.3.3 UNE RELATION POÉTIQUE AVEC L'OBJET DANS UNE COLLABORATION AVEC UN HOMME, UN AMI, UN AMANT

C'est une performance qui a été présentée devant Jean-Paul Quéinnec et Chantale Boulianne dans le Studio-Théâtre situé dans le département des arts à l'UQAC. Elle a été réalisée en collaboration avec Guy Nadeau, un homme que je côtoie dans ma vie quotidienne. C'est à la fois un voisin, un ami et un amant. La salle était dépouillée, un escabeau en métal se trouvait déposé près d'un mur et l'éclairage demeurait tamisé. Des lignes obliques formant un entonnoir en rouleau adhésif étaient collées au sol, afin que le caméraman puisse cadrer ses plans rapprochés. Ici, il s'est opéré une collaboration, une complicité avec lui pendant le déroulement de la performance. Sa présence participait au dispositif de la performance; il se déplaçait, sans avoir de directives détaillées, afin de documenter, cadrer, capter ce qu'il voyait par des plans rapprochés avec sa caméra à l'épaule. Il était engagé à son tour, dans une attitude performative, lorsqu'il bougeait en s'ajustant aux instants imprévisibles qui se présentaient à lui dans l'ici et maintenant.



Figure 10 – Performance, *Nous*, Laboratoire no.2, 2017

©vidéo Karl Gaven-Venet

La performance était divisée en trois tableaux. Tout d'abord, nous marchions dans l'espace et, ensuite, nous nous arrêtons pendant la marche, l'un devant l'autre, pour réaliser un « bâton couché », un geste inspiré d'une séquence du film *Pina*³⁰ sur la chorégraphe allemande Pina Bausch. Ce geste chorégraphique consistait à se laisser tomber vers le sol, le corps bien droit, et l'autre, me rattrapait par les épaules lorsque mon corps était tout près du sol. Dans le second passage, nous enlevions une couche de vêtements. Guy était torse nu avec un short ajusté et, moi, j'étais vêtue d'une camisole blanche serrée avec un short court ajusté également. Un escabeau se trouvait maintenant déposé au sol, nos corps se rapprochaient et s'opposaient à travers l'intégration de cet objet. Ce passage se terminait lorsqu'il lançait l'escabeau au bout de ses bras. Enfin, pour le dernier passage, nous étions situés l'un en face de l'autre, en étant soit proches ou éloignés, et l'un émettant un son en direction de l'autre. C'était un dialogue de sons, de cris, de soupirs,

³⁰ *Pina* (2011) est un film documentaire consacré à la danseuse et chorégraphe allemande Pina Bausch, du réalisateur allemand Wim Wenders.

de sifflements, de silences et, pendant que cela se déroulait, nous avions des échanges de regards soutenus.

Au départ, je souhaitais travailler avec un homme pouvant supporter mon poids afin de me retenir lorsque j'avais à effectuer des gestes chorégraphiques. Bien que Guy n'ait pas d'expérience avec l'art performance, il pratique toutefois le yoga depuis plusieurs années et possède une qualité de présence exceptionnelle. J'ai créé la performance à partir du lien d'attachement vivant, instable et chargé que je partageais avec cet homme quotidiennement. Je voulais tenter et plonger avec lui dans un espace-temps performatif, en acceptant de me laisser déranger, voire bousculer comme artiste en m'obligeant à tenir et persister dans le lien, malgré les difficultés. Cette performance se liait à ma recherche-crédation axée sur une expérience vécue et autoréférentielle que je tente de poétiser à travers la mise en jeu intime de mon corps en mouvement avec un objet signifiant. Dans le second passage, je me suis donné comme contrainte d'explorer le rapport à l'autre à travers le partage d'un seul objet commun. Il s'agissait d'expérimenter le « faire corps » en se liant étroitement avec l'objet et l'autre dans une atmosphère intimiste où une tension s'installait entre le désir et la fuite, dans le chevauchement des corps qui s'attirent et qui se repoussent. Travailler en partageant un même objet et dans une constante interaction avec l'autre exigeait une implication corporelle particulière.

Dans ce passage avec l'escabeau, l'objet ainsi éprouvé devenait une sorte de protagoniste, un objet-refuge, un objet convoité ou un objet de fuite transitoire. Ici, j'ai exploré diverses manières de m'entretenir avec cet objet froid et non malléable, animée par le désir de me souder à sa matérialité, ses formes, ses contours avec ma chair dénudée. D'ailleurs, je constate qu'il m'est arrivé, à quelques reprises, d'avoir de la difficulté à partager cet objet et de me laisser surprendre par les gestes imprévisibles de Guy à travers l'objet. Lors de nos expérimentations en duo avec l'escabeau, mon partenaire a réagi

parfois en me voyant investie de manière fusionnelle avec l'escabeau, sans me préoccuper de sa présence. Cela a engendré de l'impatience, de la colère, une charge émotionnelle, qui le plongeait dans un état passif vis-à-vis l'expérience. C'est ainsi que nous avons effectué des pauses pendant le processus de création pour discuter et rétablir le lien entre nous, afin que nous puissions collaborer plus efficacement et harmonieusement. Enfin, Guy s'est mis à prendre sa place en s'appropriant graduellement l'objet avec son corps dans une attitude ouverte et dynamique.

Tu émetts des sons répétés en me regardant. C'est le silence qui règne dans ma bouche. Mon corps s'impatiente. Je m'approche de toi. Silence. Regards intenses et soutenus. Nos visages se contemplent, se confrontent et se rencontrent. Ma respiration est saccadée. J'hésite entre me replier pour pleurer, rire ou crier mon désarroi. Dans mes déplacements, je me laisse attirer vers toi et en même temps, je désire fuir ce lien hermétique. Des sons sortent de ta bouche généreuse et peu de la mienne. Je me sens le cœur plein, mais la bouche déchirée par le vide. Encore. Je reste là, stoïque, en attente d'une réaction en moi. Tu persistes, tu tournes autour de moi. Je me sens errer dans l'espace. Je cherche des appuis pour ne pas disparaître dans mon corps étroit et coincé. Puis, la tension monte, nous sommes près l'un en face de l'autre. J'ouvre la bouche. En même temps que moi, tu ouvres la tienne et nous crions à cette impossible rencontre. Soulagement. Je pars animée d'une soif de me retrouver seule. Je m'accroupis un instant, un brouillard épais me traverse la poitrine. Je m'approche des spectateurs. Accroupie près d'eux, je caresse et gratte le sol, mes mains sont denses et légères. Je respire un peu plus. Je suis dans un refuge transitoire et je goûte à un espace-temps sécurisé. Puis, tu reviens vers moi. Je suis assise le dos courbé vers l'avant et tu te penches en me touchant le dos avec une présence incarnée. Nos regards respirent et se croisent longuement. Ensuite, je me recule d'un air farouche, à l'aide de mes mains, en plongeant mon regard hésitant dans le tien et je m'allonge au sol tout doucement. (Extrait récit de création, 2017)

3.3.4 S'APPROPRIER L'OBJET/MATIÈRE AVEC L'AUTRE, DUO IBZA

La performance proposée était une co-crédation de notre duo nommé IBZA³¹ créée avec ma collègue IBelle (Isabelle Brassard). Elle a été présentée devant un public de 60 personnes dans le cadre du colloque organisé par Jean-Paul Quéinnec, au congrès de l'ACFAS sur *Les mobilités du processus de création*, au Studio-Théâtre de l'UQAC, en mai 2018. Elle se déroulait à la manière d'un récit ouvert caractérisé par des actions performatives et théâtrales. Plusieurs langages cohabitaient, où le public était invité à vivre une expérience sonore, perceptive et sensorielle. Nos actions étaient interreliées à travers un objet/matière commun, une boîte reconstituée à partir de morceaux de cartons récupérés. La boîte cartonnée avait une dimension approximative de 72 pouces de hauteur par 60 pouces de largeur et 48 pouces de profondeur. Celle-ci occupait une place considérable dans l'espace par ses proportions, ses formes, ainsi que son aspect improvisé et provisoire en raison de son assemblage, car les arêtes de la boîte étaient jointes avec du ruban adhésif gris. Nous avons débuté la performance avec des sons produits à partir de frottements, de grattements où nous percutions la boîte avec des accessoires, notamment un porte-clés, un rouleau à pâte, un cintre en métal, un stylo et un soulier à talons aiguilles. Puis, quelques personnes se sont approchées pour regarder à l'intérieur de celle-ci. Les sons projetés étaient amplifiés avec l'aide de petits piezos (des micros contacts) collés sur les façades extérieures de la boîte. Ceux-ci immergeaient, transportaient, perturbaient l'environnement et le public.

³¹ Le duo IBZA existe depuis 2017. Il est composé des artistes Izabelle Girard et IBelle (Isabelle Brassard). Toutes les deux sont à la Maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. L'une est en art action, affiliée à l'art visuel, et l'autre en performance, reliée à l'art vivant, mais elles sont toutes deux des artistes pluridisciplinaires. Chacune avec sa pratique et son identité propose des actions performatives où leurs corps féminins, singuliers, sont réunis à partir d'une mise en commun d'extraits, de fragments de vie poétisés et autoréférentiels. Le duo IBZA a été invité en mai 2018 à réaliser une microrésidence sur l'espace PLATEFORME du centre d'artistes Le Lobe situé à Saguenay, *Performer la solitude à deux*.

Ces actions ont permis de s'approprier individuellement et progressivement l'objet et laisser les interactions advenir, dans l'attente que nos corps interagissent. Par la suite, nous avons mis à l'épreuve nos corps avec la boîte morcelée, en se déplaçant, en se traînant, dans une sorte de duel, une mise en jeu féroce qui déchirait l'espace.



Figure 11 – Performance, *Se Reboîtir*, Laboratoire no.3, 2018

©vidéo Ninon Jamet, Nicolas Bergeron

Dans notre protocole de départ, nous voulions créer avec un seul objet-matière en vue de révéler sa valeur poétique et sonder ses diverses potentialités sonores et matérielles qui le caractérisent. Nous avons comme intention d'habiter sur le plan spatial, temporel et matériel en coexistant, avec et contre l'autre, en partageant un objet-matière. C'est ainsi que nous avons laissé nos sensations s'amplifier, en temps réel et avec l'énergie du public, au contact de la boîte, de la présence de l'autre, à l'intérieur d'une structure partagée, qui évoquait l'effet d'un refuge à la fois confortable et étouffant. La matérialité de cet objet cartonné possédait une polyvalence insoupçonnée. L'objet s'étirait, se fendait, se transperçait, se pliait, s'enroulait, se tordait, se morcelait dans l'espace. La boîte était mobile et souple, elle facilitait la

rencontre avec l'autre et influençait nos mouvements corporels dans le lieu. La boîte servait également d'espace de jeu où l'on pouvait se laisser tomber, s'enrouler, se cacher, se vautrer et se blottir pour se créer une sorte de refuge éphémère qui, toutefois, s'est avéré utile lorsque j'ai eu l'impression d'être complètement nue devant un public.

Dans cette performance, nous avons abordé plusieurs thématiques basées sur un principe oppositionnel qui n'étaient pas évoquées de manière systématique, mais se présentaient plutôt de manière aléatoire autour de la coexistence/la résistance, l'attachement/le détachement, la mobilité/l'immobilité, la douceur/l'agressivité, l'intériorité/l'extériorité et la pulsion/répulsion. La performance se déclinait en trois phases évolutives : l'appropriation individuelle de l'objet par les gestes et les sons, la déconstruction de l'objet avec les corps engagés, puis la reconstruction poétique de celui-ci. À l'intérieur de nos expérimentations, nous avons développé une écoute sensible à l'égard de l'objet, de l'autre et de soi, en nous donnant des temps nécessaires d'immobilité entre les actions.

C'était ma première présentation devant un aussi grand nombre de personnes de la communauté artistique locale et internationale. La disposition du public dans le Studio-théâtre a grandement contribué à contenir, soutenir et renforcer la livraison de cette performance, et ce, dans un climat chaleureux et réceptif. Je remarque ici qu'il est possible d'établir une rencontre avec le public par le biais de mon corps expressif mis à l'épreuve dans tous les sens avec l'objet à proximité d'eux. Ce contact sensoriel et perceptif réside bien au-delà du regard. Cependant, je prends conscience que se dévoiler en direct sous le regard de l'autre demeure un défi pour moi. Cela demande d'accepter de se laisser « travailler » de l'intérieur et de s'abandonner avec courage, aux tâtonnements, et ce, sans anticiper la prochaine action.

Nous sommes là, derrière de hautes façades cartonnées, comme deux gamines excitées, prêtes à jouer, à s'obstiner, à se chamailler ou à s'aimer réciproquement. Je perfore la boîte avec l'aide d'objets et de mon corps puis je la traverse en insérant une jambe. Lentement, je glisse ma main en dessous en frottant le plancher. Je laisse entrevoir au public, timidement, certaines parties dénudées de mon corps. Je m'investis avec l'objet-matière. Il est un espace de déchargement ou de rechargement. Un lieu pour respirer. Une protection éphémère. Je tente de le garder juste pour moi, l'attirer de mon côté, plonger dedans, le serrer de tout mon corps. La boîte cède. Ibelle me traîne au sol. Je deviens l'objet de parade qui se plie, se déplie et se tortille. Je me retrouve en mode survie au cœur d'un duel. Je me sens dans une relation chaotique avec l'objet. Lorsque la performance se termine, Ibelle est derrière moi et je lève les yeux. Mon regard croise les yeux d'une femme assise dans le public. Intérieurement, je la remercie d'être là. C'est la fin de la performance. Du bout de mes lèvres, je goûte un moment où j'ai pu m'affranchir de contrariétés mentales, physiques ou psychologiques. Du bout de mes pieds, je contacte un socle à l'intérieur de moi, il me redresse la colonne, il dilate mon cœur envahi trop souvent par le doute. Je souris. À cet instant, j'ai l'impression de mourir, naître et renaître devant ce public attentif. (Extrait récit de création, 2018)

Suite à ces laboratoires réalisés en collaboration et en co-crédation, j'ai décidé de poursuivre ma recherche de façon à retrouver mon espace de création en solo. Ce qui m'a amenée vers la conceptualisation de mon projet final *Lancements intimes* que je présente à la galerie de l'OEuvre de l'Autre à l'UQAC en mars 2019. Je propose trois œuvres installatives, sonores et vidéo ainsi qu'une performance en direct, soit en opposition ou en continuité avec mes expériences antérieures, mais toujours en lien avec l'objet signifiant.

3.4 PROJET FINAL : *LANCEMENTS INTIMES*

J'envisage de présenter plusieurs propositions artistiques réalisées en solo qui caractérisent différents types de « lancements intimes ». Le projet de ma recherche-crédation consiste en premier lieu à présenter *Femme plurielle*,

une œuvre regroupant douze vidéos, de performances réalisées chez moi, les vidéos seront projetés sur des cartons roses. Lors de cette résidence, je me suis interrogée, entre autres, sur la manière dont mon environnement quotidien peut m'influencer et devenir un lieu de création pour réaliser des actions performatives, cela sous contraintes de temps/d'objets/d'actions. Dans un second lieu, il s'agit d'un dispositif installatif intitulé *Devoir faire ici quelque chose ailleurs*, rassemblant une vidéo-performance effectuée au bord de la rivière Saguenay et d'une cuisinière qui servira d'espace de projection vers lequel le spectateur est convié à se pencher pour y entrer la tête. Ici, je m'intéresse plutôt au rapport contrasté qui s'opère entre l'objet fonctionnel du quotidien avec l'image du corps engagé dans un geste poétique avec l'objet. En troisième lieu, je présente une installation nommée *Entrecroisements sonores du quotidien* où je désire, cette fois-ci, inviter le spectateur à pénétrer dans un dispositif installatif confiné. L'intention est de lui partager une expérience intime de mon quotidien, et ce, sans la présence de mon corps, mais plutôt par le biais de captations sonores et d'objets. L'installation est composée de huit oreillers suspendus en cercle à la hauteur du regard du spectateur. Des haut-parleurs sont insérés dans quatre des huit oreillers. Ceux-ci émettent de manière aléatoire et projettent la voix de Guy Nadeau, de mon fils et de la mienne ainsi que des sons ambiants captés dans mon quotidien. De plus, des extraits photographiques et textuels de mes laboratoires sont regroupés et accrochés sur un mur de la galerie afin de constituer une « cartographie sensible³² » sur l'ensemble de mon travail en recherche-crédation. Enfin, j'offre une performance en direct orientée sur la mise en valeur de mon corps expressif qui est mis à l'épreuve avec l'objet signifiant. Je traîne un amas de briques à l'aide d'un grand tissu en tentant d'avancer avec mon corps inséré dans une table. Celle-ci se déroule à la manière d'une traversée, d'une marche lente, divagante, d'un bâillement de corps soulevé autant par sa force que par sa vulnérabilité. Je débute mes actions à l'extrémité

³² Termes utilisés par le duo d'artistes Hantu. www.hantu.fr

du couloir du département des arts, situé près du Studio-Théâtre, pour me rendre à l'entrée de la galerie de l'OEuvre de l'Autre.



Figure 12 - Affiche de l'exposition, *Lancements intimes*, 2019

Mon projet vient répondre à l'ensemble des thématiques suivantes axées sur le rapport à l'image autoréférentielle et plurielle de la femme, reliées à la notion intimité/extimité, l'art/le quotidien ainsi qu'à la relation intime avec l'objet en l'utilisant pour sa charge signifiante, poétique et matérielle. Les propositions variées prolongent et témoignent de la présence du corps, de la voix et du geste, en vue de partager au public des expériences perceptives, sonores et corporelles. J'observe ici que la sélection d'objets usuels dont la cuisinière électrique, les oreillers et la table de cuisine rejoignent à la fois l'espace personnel/collectif et le privé/public et le singulier/commun. En somme, je pourrais dire que chacun de ces lancements est une prise de parole, une démarche d'affirmation identitaire. C'est une tentative afin d'exister, d'apparaître en soi, hors de soi et, ainsi, vers l'autre. De même, c'est un regard critique, poétique, caricatural et sincère où je tente de réunir la femme, la mère et l'artiste.



Figure 13 – Vue de l'exposition, *Lancements intimes*, 2019

©photo Isabelle Girard

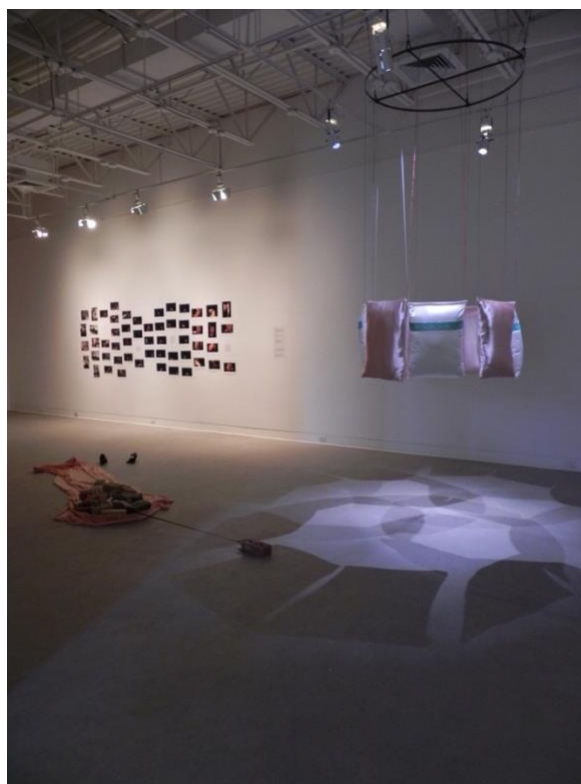


Figure 14 – Vue de l'exposition, *Lancements intimes*, 2019

©photo Isabelle Girard



Figure 15 – Installation vidéo-performance, *Devoir faire ici quelque chose ailleurs*, 2019
©photo Isabelle Girard

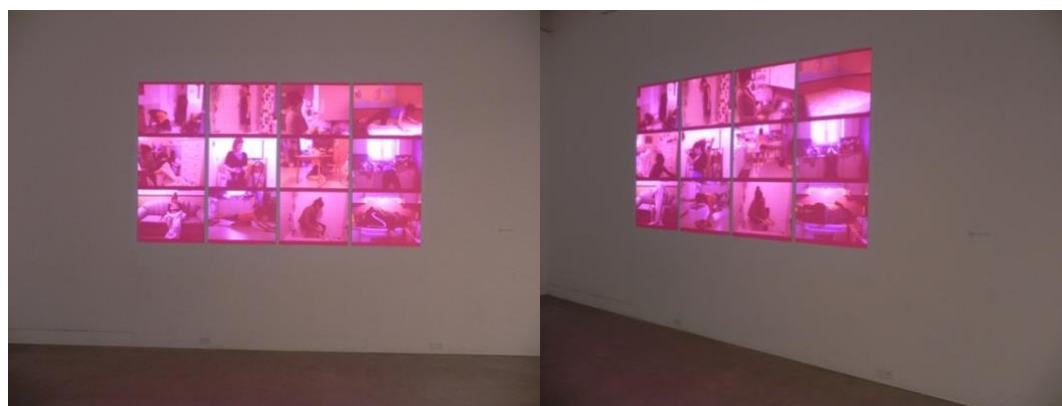


Figure 16 – Vidéos-performances, *Femme plurielle*, 2019
©photo Isabelle Girard



Figure 17 – Installation-sonore, *Entrecroisements sonores du quotidien*, 2019
 ©photo Frédéric L. Tremblay



Figure 18 – Détail, *Entrecroisements sonores du quotidien*, 2019
 ©photo Frédéric L. Tremblay



Figure 19 – Cartographie photographique et textuelle, 2019

©photo Frédéric L.Tremblay

Retour critique entre l'œuvre et le spectateur

J'ai observé pendant le vernissage, une relation étroite qui s'est tissée entre le spectateur à travers les installations dont *Entrecroisements sonores du quotidien* et celle de la cuisinière *Devoir faire ici quelque chose ailleurs*. J'ai remarqué que le corps de celui-ci est impliqué à plusieurs niveaux avec les objets. Les personnes se sont approchées intimement des objets dans l'espace. Elles ont dû tendre l'oreille et parfois saisir l'oreiller entre leurs mains, afin d'entendre mieux les captations sonores. Le public était invité à s'accroupir, s'agenouiller et s'approcher de la cuisinière pour regarder la vidéo à l'intérieur. Je constate que la relation poétique avec l'objet se prolonge, se transforme avec la participation corporelle et perceptive du spectateur. C'est au tour de celui-ci, de s'entretenir intimement avec l'objet signifiant. C'est ainsi qu'il s'est produit un acte de communication, un partage de mes expériences autoréférentielles, entre le public et moi, par le biais de l'objet-médiateur. Je me suis adressée au public, en déplaçant des objets, en les détournant de leurs fonctions utilitaires, tout en préservant leurs caractéristiques associées à une quotidienneté afin de rendre opératoire la forme poétique et singulière de mon propos.

Je découvre que le fait d'inviter les visiteurs dans un dispositif restreint et confiné peut créer un espace relationnel conduisant à s'interroger et réfléchir à notre rapport avec la notion d'intimité dans un contexte de proximité avec soi-même et (ou) avec l'autre. Ce sont des pistes que j'envisage, à l'idée d'impliquer davantage le corps du spectateur à travers une relation étroite avec l'objet et (ou) l'autre au sein d'un dispositif installatif vidéo, sonore et performatif.



Figure 20 – Vue de l'exposition, *Lancements intimes*, 2019
©photo Frédéric L. Tremblay ©vidéo Juliette Jalenques

Par ailleurs, je conscientise que l'insertion des textes à travers les photographies a contribué à tisser un lien également, de manière plus approfondie avec le spectateur. En effet, il me semble que la présence des récits d'expériences poétiques a permis d'offrir au public, un apport substantiel et singulier, rattaché aux sensations et perceptions physiques et psychiques que j'ai rencontrées, autant dans ma relation plurielle et transformationnelle avec l'objet qu'avec l'autre. Je considère que l'écriture est un médium de partage afin d'extérioriser et déplier des zones cachées et enfouies de mon intimité en situation de performance. Devant cette « cartographie sensible », j'ai également constaté que le corps du visiteur était impliqué, dans sa manière d'avancer, de se tenir près du mur afin de lire les textes. Puis, il devait se reculer pour saisir mes expériences en vue d'établir des liens entre les photographies et les textes.

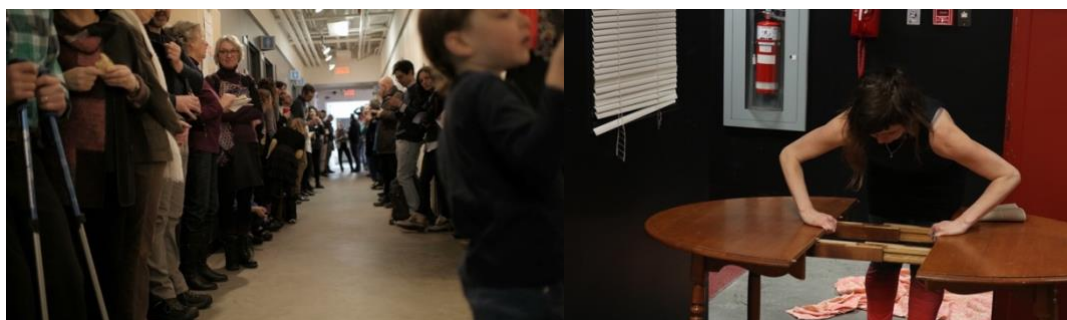


Figure 21 – Performance, *Parcours*, 2019

©photo Frédéric L. Tremblay

Retour sur la performance

La performance s'intitule *Parcours*, elle a été présentée lors du vernissage dans le cadre de mon exposition *Lancements intimes*. Celle-ci s'est déroulée dans un corridor à travers un public, composé de 60 personnes. Avant de débiter la performance, une seule directive avait été transmise au public par mon directeur Jean-Paul Quéinnec. Je lui avais demandé de convier les gens à se tenir le long du corridor en formant deux rangées afin que je puisse circuler près du public. Dans cette proposition en direct, je ne désirais pas

effectuer mes actions devant eux, de manière frontale, je souhaitais plutôt vivre une dimension spectatorielle établie dans un climat de proximité avec le spectateur. Ensuite, j'ai accompli physiquement une action, avec mon corps inséré dans une table avec laquelle, j'ai traîné approximativement cent livres de briques. Celles-ci étaient déposées et tirées avec l'aide d'un long tissu, rattaché à la table. Dès le départ, j'envisageais que la taille de la table occuperait largement l'espace que je partageais avec le public. Celui-ci serait appelé à se déplacer, à travers la mise en jeu de mon corps avec cet objet. D'ailleurs, je me suis aperçu que le fait d'éprouver mon corps, de manière considérable, avec la présence de ces objets, a pu susciter voire provoquer diverses réactions et sensations émotionnelles et physiques chez les spectateurs. J'observe que plus les objets utilisés et déplacés de leurs contextes habituels sont accessibles, plus ils évoquent une charge signifiante que le public peut s'approprier collectivement.

Des personnes m'ont révélé avoir été perplexes, dérangées et perturbées. Elles se sont interrogées à propos de leurs rôles, leurs implications, sur leur pouvoir d'agir individuel pendant le déroulement de mes actions. Je constate que celles-ci ont dû traverser des zones ouvertes d'errances intérieures, d'incertitudes, en vue d'oser incarner leur geste, le rendre visible, comme l'artiste en situation de performance. Plusieurs d'entre elles m'ont partagé également avoir eu de la difficulté à tolérer cette posture ambivalente, en demeurant à la fois comme un témoin ou bien, s'autoriser à intervenir, sans prévenir, en contribuant physiquement à l'expérience. C'est alors qu'un geste individuel a entraîné un mouvement collectif, des femmes se sont impliquées dans la performance, en soulevant le tissu et les briques, nous avons ainsi créé un nouvel espace ensemble. C'était un angle, auquel je n'avais pas réfléchi, ni même pensé, ce fut un moment d'étonnement, d'adaptation et de complicité. Je remarque que ma relation avec le public a évolué au sein de cette performance, une frontière est tombée, il s'est produit une ouverture, une liaison, un mouvement de solidarité inattendu. Ce partage avec l'autre m'a permis de consentir encore plus loin que je ne suis plus seule

à marcher. Je tiens à souligner que cette relation imprévisible avec le public s'est manifestée sans que je donne des indications précises. Je m'adressais au public, dans une posture, oscillant entre la détermination, la vulnérabilité, la stabilité et l'instabilité.

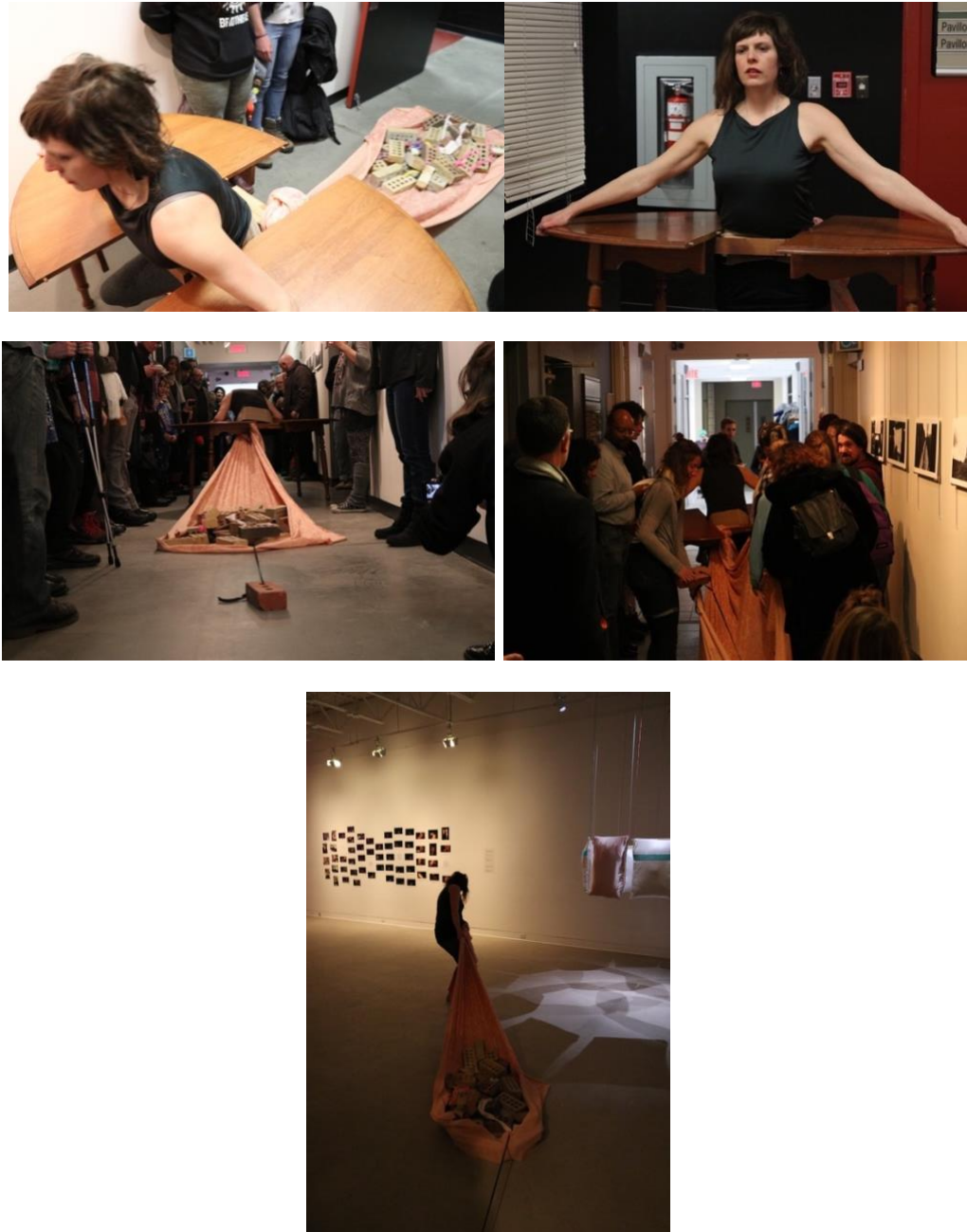


Figure 22 – Performance, *Parcours*, 2019
©photo Frédéric L. Tremblay ©vidéo Juliette Jalenques

Je suis debout au centre du corridor, positionnée derrière ma table de cuisine ovale. Je mets mes souliers à talons hauts et recouvre mes hanches d'un bandage élastique beige. J'ouvre la table en deux parties. J'attache un long tissu à l'aide d'un gros nœud. J'enjambe la table et m'insère à l'intérieur. Je la soulève fermement avec mes bras en la soutenant avec mon bassin. Puis, je lève les yeux devant cette belle diversité humaine qui respire dans le couloir. Mes jambes et mes bras sont solides. Je décide alors d'avancer. C'est lourd et pénible. Ma gestuelle est retenue par le poids de la table et des briques derrière moi. Une seule brique dépasse du tissu. Elle glisse au sol, le son s'étire et résonne en suivant la cadence de mes pas. Une envie hâtive d'élancer mon corps subitement vers l'avant me traverse, mais cela est impossible. Je dois consentir à la lenteur associée à mes liaisons d'objets. Le public est près, au passage, je frôle des mains en circulant avec la table. Elle est un prolongement de mon corps. Je suis à la fois en elle, en moi et avec eux. Je m'accroche à cet objet, pour le meilleur et pour le pire. Je la dépose et respire un instant. Je continue. Je marche. J'arrête. Je poursuis avec une sensation de légèreté. Je me retourne et avec étonnement, je constate que d'autres femmes participent à mon geste, avec leurs corps engagés et solidaires. Elles produisent un contrepoids relié à cette charge mentale, physique, psychique et signifiante, charriée à bout de corps. (Extrait récit de création, 2019)

CONCLUSION

Le contenu de ce mémoire accompagnant l'exposition *Lancements intimes* a pour but de questionner le parcours de ma recherche-création. Un parcours composé d'expériences à la fois révélatrices et significatives à travers lesquelles j'ai également rencontré des limites comme artiste. Ma démarche s'inscrit en continuité avec ces expériences ainsi qu'en me référant à des ancrages théoriques qui ont servi à définir les thématiques et d'établir les bases de cette recherche. Elle s'articule autour de l'art performance, du mouvement féministe, plus précisément au moment où l'art, les femmes et le quotidien s'interrelient. Ce qui m'a amenée vers la question de l'autoréférence comme un espace de rapprochement de soi et vers la thématique de l'intimité et de l'extimité. J'ai également posé mon regard sur la relation étroite avec l'objet signifiant pour sa valeur poétique, évocatrice, matérielle et de sa contribution à ma recherche méthodologique pour structurer mon processus de création. Afin de scruter sous différents angles ma problématique, j'ai choisi des artistes avec lesquels je partage des filiations, du point de vue esthétique, comme les relations à l'objet quotidien, au corps féminin, narratif et expressif ainsi qu'à la collaboration intime et performative. De plus, dans le cadre de laboratoires, j'ai mis à l'épreuve les thématiques de ma recherche. Enfin, j'ai conceptualisé mon projet final avec l'intention de retrouver mon espace de création en solo. C'est pourquoi je sou mets des propositions artistiques diversifiées à la galerie de l'OEuvre de l'Autre, soit en opposition ou en continuité avec mes expériences antérieures, mais toujours en lien avec l'objet signifiant.

Je découvre que le projet d'exposition *Lancements intimes* me pousse vers une méthode de création hybride et hétéromorphe où s'entrecroisent l'installation vidéo, l'installation sonore suivie d'une performance en direct. Je constate que le rapport entre corps et objet a évolué dans la démarche, car j'accorde davantage de place à celui-ci.

objet/médiateur entre le public et moi, à la fois comme dispositif et partenaire, en le valorisant comme objet/évocateur, j'observe que la mise en commun des objets domestiques est porteuse d'une charge signifiante qui nous ramène vers une quotidienneté privée et partagée. En déplaçant mon terrain de création au cœur de mon environnement quotidien, il m'apparaît que cet ancrage favorise un rapprochement avec ce qui m'entoure. Je peux réunir davantage l'art/la vie comme matière première et ainsi, l'incarner par la mise en jeu de mon corps à travers mes performances. En effet, j'ai abordé ici l'angle de l'image privée, intime et autoréférentielle de la femme plurielle inspirée constamment des tâches répétées et astreignantes oscillant entre le « devoir-faire » et le « devoir-être » dans la vie de tous les jours. À cet effet, il s'est avéré un côté plus absurde, caricatural voire auto-dérisoire dans l'accomplissement de mes actions. C'est un angle que je n'envisageais pas à ce point dans mon approche intime avec l'objet. Je relève que la question de l'autoréférentiel en art vivant consiste à impliquer notamment des zones ouvertes et communicatives, projetées, diffusées, visibles, audibles et accessibles sur le plan spatial avec le public, sous une forme expérientielle et collaborative autour du corps, du geste et de l'objet.

Ma recherche en création m'a démontré l'importance de se donner des conditions en s'imposant des contraintes de temps/lieu/objets/partenaires afin de faire émerger cette pratique en art vivant dans n'importe quel contexte. Je considère que le travail collaboratif et de co-création avec des personnes significatives de mon entourage a grandement contribué à m'affirmer, de même qu'à me dévoiler selon mes limites. J'ai pu expérimenter les notions intimité/extimité devant le regard bienveillant de l'autre. À l'aide de ces conditions rassemblées, cette recherche-crédation m'a permis d'entrer réellement dans la femme et l'artiste que je suis, en apprenant à la (re)-découvrir et la tenir droite et debout afin qu'elle ne se perde plus jamais de vue.

Au terme de cette recherche, j'entrevois de continuer ma démarche avec le duo IBZA en partageant des résidences de création et en travaillant à partir de contraintes, d'objets/temps/actions. J'envisage de poursuivre ma pratique artistique en participant à des projets interdisciplinaires touchant la danse, le théâtre et l'art performance, tout en m'associant avec d'autres artistes. Par ailleurs, afin d'aller plus loin dans cette recherche-crédation, je désire développer divers outils et ainsi partager l'expérience d'une pratique performative autoréférentielle, par exemple diriger un projet, accompagner des artistes et (ou) non artistes. J'envisage ces ateliers auprès de groupes de recherches-actions à l'UQAC ou avec des étudiant(e)s en art et (ou) auprès d'étudiant(e)s de cégep. En utilisant des méthodes d'écriture, de conscience corporelle ainsi qu'en considérant la relation intime avec l'objet, je souhaite transmettre une approche axée sur le travail en collaboration\co-crédation. De même, j'espère offrir un espace de visibilité aux personnes pour les amener à vivre une démarche axée sur le processus de création jusqu'au partage de l'expérience. Ces ateliers de création seront un espace formateur, « d'auto-gestation » contribuant, je le souhaite, à devenir des vecteurs de changements pour les participant(e)s. Pour conclure, j'espère sincèrement pouvoir garder ma pratique bien vivante, et ce, dans un emploi à venir qui s'inscrirait dans le prolongement de ma recherche-crédation.

BIBLIOGRAPHIE

Adler, J. (2016). *Vers un corps conscient. La discipline du mouvement authentique*. Éd. Contredanse, Bruxelles.

Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Éd. L'Entretemps, Montpellier.

Goldberg, R. (2012). *La performance : du futurisme à nos jours* (Nouv. éd. rev. et augm.). Paris: Thames & Hudson.

Kaprow, A. (1996). *L'art et la vie confondus*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris.

Labonté, M-L. (2000). *Au cœur de notre corps, se libérer de nos cuirasses*, éd.de l'HOMME, Montréal.

Reckitt, H. Phelan, P. (2005). *Art et féminisme*. Paris: Phaidon.

Rush, M. (2007). *L'art vidéo*. Thames & Hudson. Paris.

Thézé, A. (2005). *Le corps à l'écran, la mutation de l'image du corps par l'art écranique*. Lachine, Québec, éditions de la Pleine Lune.

Tisseron, S. (2001). *L'intimité surexposée*. Paris, Ramsay.

Tourangeau, S. Stanton V. Bérubé, A. (2017). *7^{ème} Sens*, collectif TouVa, SAGAMIE éditions d'art.

Vasseur Molin, A. (2001). *Extensions intimes*, collectif auteurs, éd. Les Heures bleues, Prise de parole et l'Agavf.

Articles

Babin, S. (2017). *Les multiples figures du féminisme. Féminismes*, Esse Printemps-été, no. 90, p.7.

Babin, S. (2006). *Extimité ou le désir de s'exposer. Faire de sa vie une œuvre d'art*, Édito, Esse, no.58, Automne-Hiver-p.2.

Féral, J. (2000). *Qu'est la performance devenue? Revue jeu*, no94. p.158 érudit.

Fortin, S. Houssa, É. (2012). *L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes*, Recherches qualitatives, vol.31, (2), pp.52-78.

Joly, M. (2012). *L'approche chorégraphique de Pina Bausch : D'une esthétique de la mémoire à une éthique de la création*. Jeu no.144, p.154-157.

Goudinoux, V. (2016). *Hier et Aujourd'hui, enjeux des pratiques collectives, La création à plusieurs*, Art Press 2.

Goldberg, R. (2012). *La performance : du futurisme à nos jours* (Nouv. éd. rev. et augm.). Paris: Thames & Hudson.

Roman, M. (2006). *Extimité ou le désir de s'exposer. S'exposer dans le monde : l'image vidéo et la représentation de soi*. Esse, no.58, Automne-Hiver- p.21-23.

St-Gelais, T. (2017). *Féminismes, Feminisms. Féminismes et incertitude. Un corps à soi et hors de soi*. Esse, no.90. Printemps-été, 2017, p. 35 à 38.

Tisseron, S. (2006). *Extimité ou le désir de s'exposer. Les nouveaux visages de l'extimité : l'artiste et le délinquant*. Esse, no.58, Automne-Hiver-p.5.

Tisseron, S. (2011). *Intimité et extimité*. In :Communications. Cultures du numérique, Persée, p.85.

Sites web

<http://www.cnrtl.fr/definition/affect>, site web consulté, le 16 septembre 2018.

<https://passation.wordpress.com/images>, Site web consulté le 28 février 2017.

www.danamichel.com/portfolio/mercurialgeorge. Site web consulté le 7 avril 2018.

www.hantu.fr, Site web consulté le 15 novembre 2018.

<https://www.reseau-canope.fr/outils-bacs/collaboration-et-co-creation-entre-artistes-duo-groupes-collectifs-en-arts-plastiques-du-debut-des-annees-1960-a-nos-jours>, Site web consulté, le 14 août 2018.

Développements, apports et outils de la recherche qualitative.

<http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.htm>, Site web consulté le 18 septembre 2018.

<http://esse.ca/fr/dossier-feminin-feministe-lart-des-femmes-en-question-quelle-position-adoptee-par-la-jeune>. Site web consulté le 15 juin 2017

<https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/ressources/guides-et-lexiques/lexiques/la-meditation-culturelle-et-ses-mots-cles/> Site web consulté, le 22 novembre 2018.

Développements, apports et outils de la recherche qualitative.
<http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.htm>, Site web consulté le 18 septembre 2018.
Compte-rendu de l'Association Revue internationale de philosophie | « Revue internationale de philosophie » 2007/1 n° 239 | pages 105 à 107,
<https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2007-1-page-105.htm>
Site web consulté le 05 janvier 2018.

Article sur *Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique* par Barbara Formis. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-155.htm>, Site web consulté, le 10 juillet 2017.

Blogue, *Poétique d'objets*, publié en 2013, par Marion Daniel, docteure en Littérature française, critique d'art et commissaire d'exposition. http://marion-daniel.blogspot.com/2013/04/poetique-dobjets_10.html Site web consulté le 15 septembre 2017.

ANNEXE 1

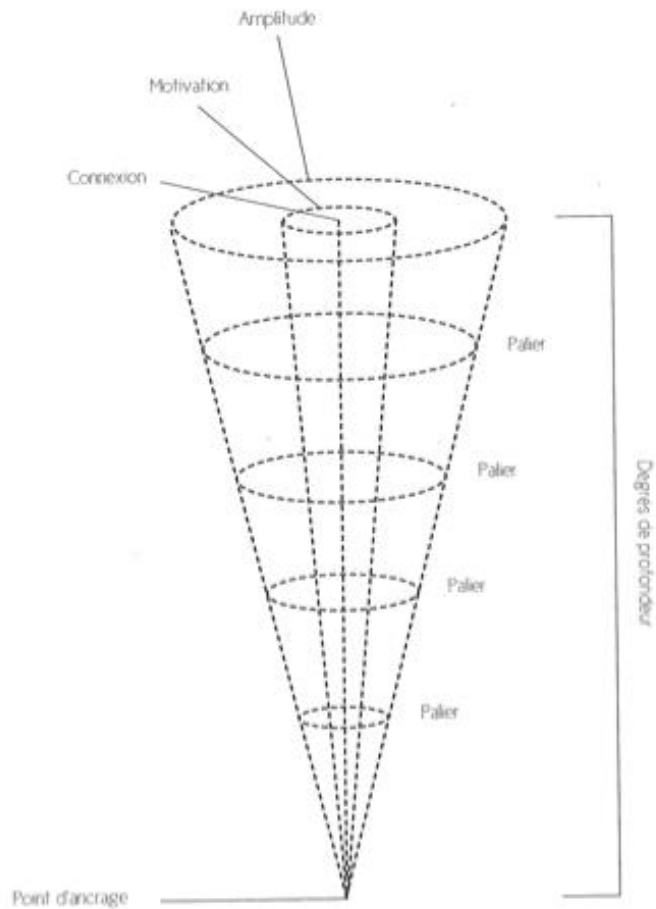


Schéma n° 8
Processus de corrélation connexion / motivation / amplitude
dans une action performative
[vu de l'intérieur]

Schéma no.8 (vu de l'intérieur) « Processus de corrélation connexion/motivation/amplitude dans une action performative », 2017. p. 48

